

Scrisul și preocuparea pentru limbă

Scriitori, lingviști: mărturii şi urme scrise de mână

Eu/scriu, citesc și îmi pasă de limbaj

Scriitori, insule lingvistice : mărturii și urme ale scriitorilor

caiMUNALH'E F
RAN GAI'S E DE
BF.LGIQL'E

Această lucrare este pusă la dispoziție de către Comisia Generală pentru Relații Internaționale a Comunității Franceze din Belgia, Bruxelles

IRGC • Place Sanctelette 2 B-1080 Bruxelles
Tel *32 2 421 82 111 Fax +32 2421 87 8'

În miezul textelor

Colecție regizată de Claire S TOLZ (Universitatea Paris-Sorbonne)

1. Alia BACCAR-BOL1RNAZ, tfssa/sj *despre literatura tunisiană în limba franceză,* 2005.
2. Alya CHELLY-ZEMNL *Salvatorul în* Battles in the Mountain de Jean *Giono,* 2005.
3. Noureddine LAMOUCHI, *Jean-Paul Sartre, critic literar,* 2006.
4. Catherine VIOLLET și Marie-Françoise LEMONN1ER-DE1 J'Y (r.), *Metamorfozele jurnalului personal. De la Retif de la Bretonne la Sophie Calle,* 2006.
5. Lia KURTS-WOSTE. Marie-Albane RIOUX-WATINE ct Mathilde VALLESPIR, *Rthique et significations,* 2007.
6. Jean-Louis JEANNELLE și Catherine VIOLLET (r.), *Genese et autoficțiune,* 2007. z
7. Irîne FENOGLIO (dir.), *Lecrilure et le souci de la langue. Ecrivalns, linguisles: temoignages et traces manuscrites,* 2007.
8. Laurent SUS1 NI și David ZEMMOUR. *Im literature engagee,* â paraître.

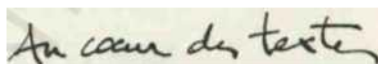
Michel ARRIVE, Jacqueline AUTHIER-REVUZ,
Jean-Pierre BALPE, Michel DEGUY, Umberto ECO,
Nancy HUSTON. Bernard PINGAUD

Regizat de
Irene FENOGLIO

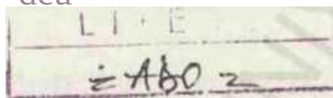
Scrisul și preocuparea pentru limbă

Scriitori, lingviști: mărturii și urme scrise de mână

nr. 7



ACADEMIE
OI!IO
TARE



D/2007/4910/12

Grand' Place, 29
B-1348 L OUVALN - LA -NE UVE
ISBN 13: 978-2-87209-858-3

REZUMAT

Combină cuvântul muncă și cuvântul lux. Lesoina.

Putem numi un scriitor cineva care se ocupă de limbajul pe care îl folosește cu o grijă deosebită.

Nu „grijirea limbajului", în sensul a ceea ce îți pasă și a ceea ce înconjoară cu grijă. Parcă pentru a îmbrăca o rană. Remediați un defect. Amenință suferința. Menține o rană. Împodobește morții.

Nicio îngrijorare, nicio precauție. Un alt cerc, mats cerc pătrat, (pi „o limbă linsă. *Dar grijă ca „îngrijorare". Îngrijire extremă (lipsă de atenție. Pasionat de fragilitate, de distrugere. Unde limba este cel mai în pericol).*

Pascal Quignard, *Trăite* HI, *Misologul* (Folio, 1997. 48-49)

PREOCUPAREA PENTRU LIMBAJ

Irene FENOGLIO

L Limba , indiferent de scrierea care îi stabilizează folosirea, este cufundată în textul căruia îi asigură structura. Ilie este cufundat în ea, dar ea este și autoritatea de control al acesteia. Cămașa de forță, oricât de transparentă ar fi, este inevitabil.

Limba rămâne în umbra textului. Nu că este partea întunecată - umbra aruncată - dimpotrivă, este textul care, odată închis, aruncă o umbră : limbajul a dispărut în lectură. Pentru a redescoperi limbajul care structurează fiecare text, în *dezvoltarea sa primară,* este necesar să ne întoarcem la procesul de scriere. Se poate încerca atunci să se înțeleagă momentele din actul scrisului în care are loc textualizarea, adică momentul în care limba oferă carne și ordine, cu alte cuvinte, în același timp și în același timp: lexic, modalități, sintaxă ·

În 1968, Roland Barthes a introdus o serie de recenzii de limbi străine cu un articol intitulat „ Lingvistică și literatură ”. El pune la îndoială relația dintre literatură și lingvistică și modelele lingvistice cele mai potrivite criticii literare. Acest volum nu se încadrează în această perspectivă. Problema preocupării pentru limbaj este introdusă într-o abordare a geneticii textuale; Nu atât literatura este preocupată cât scrisul, nu este lingvistică, ci limbaj. În acest volum, nu vom examina relațiile dintre două activități intelectuale, ci funcționarea unei „ discipline ” - scrisul - în strânsoarea materialului și instrumentului ei în același timp: limbajul.

[1] *Limbi* nr. 12, decembrie 1968.

La langue

Sausstire ne-a obișnuit să luăm în considerare trei componente, trei instanțe ale limbajului, legate iremediabil și totuși neapărat diferențiabile: însăși facultatea *limbajului* , prezentă în fiecare ființă umană fie că este actualizată sau nu, *limbajul,* un sistem de semne, o construcție socială anonimă datorită căreia *vorbirea poate fi exprimată* în acțiune. Nu există vorbire fără un cod lingvistic care să o materializeze și toată vorbirea este „pronunțată" oral sau în formă scripturală. Discursul este spațiul vorbirii eficiente - fie în formă scrisă sau orală - în care activitatea limbajului *este pusă în limbaj* și făcută observabilă.

Scrierea stărilor prin textualizare. Cu alte cuvinte, un text este dezvoltat cu scopul de a obține o stabilitate suficientă pentru ca un întreg scris să devină un „text final", o ediție, o operă. Este un proces îndelungat în care limbajul, deși se impune ca un absolut, adică transcendent, constrângere, oferă material maleabil unui test de fiecare dată particular, unic, pentru fiecare subiect de autor.

Preocuparea

Îndelungata tradiție filozofică care, de la Platon la Foucault, trecând prin Sfântul Augustin și Heidegger, identifică preocuparea cu „grija de sine" și, mai ontologic, pentru Heidegger cu însuși faptul *de a fi-acolo* și *de a fi-spre-moarte,* cu greu ne poate ajuta să circumscriem un limbaj rotund și incontestabil, această impregnare transparentă a celuilalt. În Heidegger, „grija" reunește toate trăsăturile *Dasein-ului, „* A fi-înainte-de-sine-în-Ființă-deja-în-lume". O analogie s-ar putea face cu preocuparea pentru limbaj în Pacte d'ecriture în măsura în care scriitorul, în procesul de scriere, trebuie să proiecteze „organizarea şi configurarea unui material care este deja acolo şi deja organizat structural.

Par ailleurs, Pinterrogation de Foucault relative au « souci de soi » nu ne preocupă aici că în perspectiva punerii în relief a punctelor de rezistență pentru subiect. Les domaincs d'application - histoire de la subjectivite du cote de Foucault, processus de textualisation pour ce qui nous concerne - sont bien trop eloignes pour qu'il s'agisse d'autre chose chose qu'une simple association d'idees.

Pe de altă parte, revenirea la etimologia termenului, prin latinescul *sollicnare* – cuvânt cu cuvânt : „ a zgudui puternic ", „a pune în mișcare " – ne deschide o perspectivă. Întrebarea noastră se îndreaptă apoi către o dinamică, o căutare capabilă să-și dea ritmul activității de a scrie. A fi preocupat de limbajul *pentru* scriere, *în timpul* actului scrisului, întrucât perspectiva noastră rămâne aceea a luminării unui proces, ar însemna a solicita posibilitățile normale și extreme de structurare lingvistică fără a înceta să se lase solicitat de acestea. A scrie cu o preocupare pentru limbaj înseamnă a pune la îndoială ceea ce leagă și ce separă limbajul obișnuit

de scrierea literară. Prima parte a volumului este dedicată acestei teme.

Scris

De fapt, cine scrie, scrie în limbă ; oricare ar fi această limbă, oricare ar fi „ poliglosia ” ei .

Pentru cel care scrie, limba, deși se lasă înțeleasă imediat, deși rămâne complice, se află acolo căutându -se , dezvoltându-se, transgresându-se în actul scrisului. Ciudată intimitate a limbajului care a fost că în găsirea cuvântului se continuă să-l caute, că eliminând cuvântul, se vrea să-l uite pentru a-l găsi, mai târziu, uneori, pe drumul tău, a-l repeta...

Ce putem face cu aceasta - care nu este decât o palida evocare a unei densități de operații de scriere în curs - când suntem preocupați de înțelegerea funcționării elaborării enunțiative și lingvistice ?

Ne pot lumina scriitorii asupra prezenței lingvistice în geneza operei lor? Sunt ei conștienți de elaborarea enunțiativă pe care o susține textualizarea lucrării lor ? Vor să aibă această conștiință curată ? Acestea sunt întrebările pe care ar trebui să le adreseze acest volum .

Apar alte întrebări: ce s-a întâmplat cu curiozitatea „ meta ” pentru limbă în momentele lor de scris, în scrisul lor însăși? Cunoștințele lor de limbă au un impact notabil asupra implementării scrisului? Își pun la îndoială, având în vedere manuscrisul sau dactilografiatul lor, constrângerile gramaticale sau chiar lingvistice? Sunt aceștia considerați „ prevenitori ” ai scrisului sau, dimpotrivă, „ pasivi ” ? Cum se încadrează preocuparea pentru limbă sau pentru scris în și prin scris? Unde ia ființă spațiul stilului unui autor și în ce relație cu limbajul sau lingvistica? Unde se potrivește spațiul limbajului în scris pentru scris? Ce face scriitorul când scrie cu acest instrument-material care devine – odată „scris ” – un *material* complet diferit ; Cum se încadrează actul scrisului în această alchimie?

Inteligența privind preocuparea pentru limbaj în scris înseamnă a pune la îndoială fascinația pe care o provoacă acest material atunci când este observat! aproape imaterial care este limbajul și sistemul care o structurează, fascinația pentru faptul că o mobilizăm constant, că o transgresăm aproape la fel de constant, crud încât trecem prin ea într-un mod inevitabil. Dar prin ce „trece” acest lucru? Cum funcționează asta când scrii ? Cum se potrivește acest lucru pentru scriitori în momentele lor de lucru? Ce pot spune ei înșiși despre acel moment? Ce arată manuscrisele și schițele?

întrebarea ar fi aceea a locului preocupării pentru limbă în timpul realizării în derulare a scrisului, în momentul „scrierii”. Cu alte cuvinte, întrebarea este dacă este locul și statutul acestei

preocupări – miza ei – pentru scriitor în timpul actualizării „ gestului său psihic ”?[1 2] a scrierii în gest fizic.

Întrebarea este cea a relației dintre o limbă comună celorlalţi și însuşirea ei singulară, între o limbă vorbită zilnic şi această limbă în timpul când este mobilizată prin scriere. Această dublă relație este de fiecare dată luată într-o economie foarte singulară pe parcursul generalității acestei observații, doar scriitorul poate mărturisi despre ce este pentru el.

Prin urmare, această relație și dezvoltarea economiei enunțiative specifice, tragice, instabile care rezultă din aceasta este ceea ce dorim să punem în discuție.

Pentru a răspunde la această întrebare, am întrebat scriitorii care, înainte de a scrie - poezie, ficțiune, eseuri etc., adică înainte de a alege scrisul pentru sau în paralel cu acest angajament, au pus sub semnul întrebării exercițiul limbajului sau materialitatea limbajului, modul său de folosire , funcționarea sa, sau arta scrisului. Unul este un filosof al limbajului: M. Deguy, alții sunt lingviști: J. Authier-Revuz, M. Arrive. Unii, în timp ce „ scriu” ficțiune sau poezie, iau poziția de semio-poeticieni: U. Keo, M. Deguy, sau de critici : B. Pitigaud. Un scriitor bilingv, N. Huston s-a confruntat, pe lângă manipularea *limbajului* , cu „cealaltă” limbă în spațiul scris. Eufin, J.-P. Balpe, scriitor, pretinde că este doar un „ scriitor nunieric ” . Mulți au fost interesați – iar unii continuă să fie – de teoria limbajului, scrisului și textului.

Am cerut fiecăruia dintre acești scriitori să prezinte cititorului câteva dintre manuscrisele lor pentru a-și ilustra sau explica punctul lor de vedere. La început, toată lumea ne-a răspuns negativ și apoi a recunoscut că ei înșiși au văzut un interes în asta. De menționat că aceasta este o premieră pentru autorii incluși în acest volum , inclusiv pentru Umberto Eco.

Promovarea acestor manuscrise inedite presupune reluarea discuţiilor în care au avut loc în cadrul unui seminar desfăşurat din octombrie 2001 până în iunie 2002. [3]. Unele dintre comunicările prezentate în cadrul acestui seminar au fost incluse în această lucrare sub două aspecte. Textul autorului , ilustrat cu imagini ale manuscriselor digitizate, este completat de o „ discuție ”, rezultat al consemnării dezbaterilor la care a dat naștere comunicarea manuscriselor.

---

1 mai multe informații despre această noțiune C/*. Fenoglio I., "Enunțarea și geneza în autobiografiile lui Althusser. Două povești - separate - povestesc despre întâlnirea sa cu Helene", *Geneza*
17, 2001, pp. 131-150 și „Evenimentele enunțului grafic. Urme ale funcționării lingvistice a inconștientului în manuscrise” în *Marges Linguistiques* n 7, *Language, langue, inamscient. Lingvistică și psihanaliza,* CD MLMS, www.niarges-linguistiques.com (13250 Saint-Chamas), 2004. pp. 125-139.

[3] Seminar general al Institutului de Texte și Manuscrise Moderne al CNRS, coordonat de I. Fenoglio, ale cărui sesiuni au avut loc la Ecole Normale Supérieure, rue d'Ulni. Nouă scriitori și lingviști au venit să discute despre experiența lor de scris și să comenteze unele dintre proiectele lor, arătându -le despre transparențe .

Mai mult decât atât, de foarte multe ori, problema scrisului ca test de limbaj în dezvoltarea textului în devenire a fost abordată cu adevărat doar sub impulsul întrebărilor, în fața manuscriselor proiectate pe ecran. Ar fi fost păcat să-i lipsesc pe cititorii cărții de detalii fascinante și reflecții la fața locului care le îmbogățesc cunoștințele despre ceea ce se întâmplă în momentul scrierii și ezitările și paradoxurile care îi animă pe scriitori de îndată ce încearcă să se uite la activitatea lor creatoare.

Ce volum

În această configurație, volumul cc a întâlnit o serie de distincții .

O distincție - esențială , pe care tocmai am explicat- o, într-un fel, - între limbă și *lingvistică* . Problema preocupării pentru limba în scris nu este, așa cum am spus, o întrebare „ lingvistică ”; este o întrebare fenomenologică în sensul că încearcă să abordeze o practică în diversele ei modalităţi pentru a o cunoaşte mai degrabă decât pentru a o interpreta. Limba este *deja acolo,* știm, cu mult înainte, dar și de îndată ce scrisul este implementat. Lingvistica este un sistem de investigare pentru o abordare printre altele a actului de a scrie ; setd, setul de abordări oferă acces la o ipoteză interpretativă.

Acest volum, fără a-l formula efectiv, stabilește o distincție între macrogeneza și microgeneza. Prima parte a acestei lucrări se concentrează pe geneza unui text și conceptul acestuia și chiar, în ceea ce privește contribuția lui Nancy Huston , pe geneza scrierii ficționale. În partea a doua , una specială cu cele două contribuții lingvistice ale lui Michel Arrive și Jacqueline Authier-Revuz, ne aflăm într-un spațiu microgenic. Distincția genealogiei *I* microgeneza este, de altfel, arătată în conjuncția lor în articolul lui Umberto Eco și aceasta pe două planuri. La nivelul redactării unui text în general, cu o poziționare pe *principiul* Pendulului *lui Foucault* , dar și la nivelul unei reflecții asupra scrierii pe calculator și a modului în care pot fi folosite conectivele lingvistice.

De asemenea - și acesta este subiectul celei de-a treia părți - sunt propuse două posturi diferite: scrisul de mână și scrisul pe calculator.

În fine, acest volum introduce o altă distincție în practica scrisului, cea dintre rătăcire și itinerar. Proiecția unui text în devenire tinde să pună bazele unui itinerar, al căruia s-ar putea face geneza; practica efectivă a scrierii relevă că textul finalizat datorează mult rătăcirii. În această perspectivă, această discriminare se referă la o altă diferențiere între materialul *a priori* și structurant: limbajul și polimorfismul structurării psihice în care este înscris actul scrisului : aptitudini cognitive, procese conștiente, afective și inconștiente. Fiecare dintre autori a abordat problema generală a procesului de scriere pentru sine și prin abordarea singulară a propriei sale poziții de scriitor. Aceasta este una dintre bogățiile acestei lucrări.

Luarea în considerare a acestor diferențieri multiple și complexe permite să apară o noțiune

centrală pentru studiul procedural al operei scriitorului : noțiunea derridiană de „ diferență ”. Toate în scris

este un timp diferit, totul în opera geneticianului de text îl confruntă cu diferența de urme stabilizate – singurul său obiect observabil – și cu fenomenul eminamente temporal al momentului scrierii. Este această tensiune dintre scrierea în acțiune și diferența dintre urmele de pe manuscris despre care am vrut să vedem scriitorii să ne vorbească. Această *diferență tensionată* dintre *scriere* și *scriere* , dintre scriitor și observatorul genetic, ne permite să adaptăm un alt concept derridic , și anume cel de deconstrucție. Citirea manuscriselor în diferitele lor straturi este o deconstrucție a scrisului, desfășurarea elaborării enunțiative este în același timp o construcție a elementelor de limbaj puse în aplicare și o reconstrucție a liniarității textuale. O deconstrucție , dar nu o dezasamblare. Încă o dată diferența : deconstruiți, desfaceți straturile unul câte unul pentru a reasambla mai bine textualitatea.

Între indiscreția cititorului manuscrisului, indiscreția pe care Michel De Guy o pretinde drept fundamentul oricărei lecturi și deci a tuturor scriitorilor și indiscreția resimțită ca violență dar în cele din urmă reapropriată, după cum explică Nancy Huston , fiecare dintre contribuțiile din acest volum insistă, în felul său, pe dificultatea de a arăta sensul cuvântului și dificultatea lucrării . pocăințe , pentru a măsura relația lor cu limbajul. Prea prezent, de fapt, structurant material, adica necesar, impune grija in postura, asta nu inseamna insa ca aceasta grija este clarificabila sau exploatabila de cel pe care-l invadeaza .

Toate aceste contribuții arată în mod clar că există atâtea „ preocupări ” câte scriitori există, atâtea preocupări câte scriitori scriu. Nu a fost dat un răspuns definitiv , iar întrebarea a fost chiar schimbată în multe moduri diferite . Concluzia acestui volum constată această schimbare și dificultatea de a pune o astfel de întrebare. O propoziție, totuși, poate fi înaintată: există grija pentru limbaj , preocuparea ca forță internă, forța materialului, maleabilă dar prezentă, forța unui sistem transparent care organizează în ciuda lui, în sine, forță de provocare la transgresiune, întotdeauna dorită, niciodată strict vorbind posibilă : limbajul, pătrunde orice dorință de a-l ocoli. „ De ce să nu mai săpe | vechea cârtiță poetică], din moment ce nimic nu încetează să ne arunce simultan în lume și într-o angoasă propriu- zisă umană , angoasa limbajului – cu care literatura se confruntă mereu, cu care s-a ocupat mereu ?* ne spune Christian Prigent .

[4] La ce *mai sunt buni despoții?* Ed. POL, l996, l4.

Întrebarea pusă drept argument: scrisul și preocuparea pentru limbă, a fost abordată de fiecare dintre vorbitori în moduri foarte diferite și tocmai asta s-a dorit. Confruntarea „în direct” a acestor abordări diferite este stimulatoare și deschide noi întrebări. De altfel, doar *cuvintele* practicantului scrisului, ale scriitorului ca atare, oricare ar fi forma sa de scriere: romancier, poet,

poetian, lingvist, pot *da crezare* reflecțiilor *critice* ale „cercetătorului”. Nu că vrem o dezbatere între „credință” și „știință”, dar cercetătorii genetici și cercetătorii de manuscrise, „taietori de grafici în patru”, sunt hotărâți să capteze inima a ceea ce scriitorii sunt martori: un discurs multiplu și adesea eterogen. Dimpotrivă, scriitorii, dacă și-ar dori, ar putea beneficia de buna credință a cercetătorilor care contribuie, prin curiozitatea lor, uneori îngrijorate, dar adesea riguroase, la lectura în general și la transmiterea operelor.

Textul lui Nancy Huston deschide volumul și ilustrează, într-o călătorie personală, modul în care este construită postura unui scriitor. În opera lui Nancy Huston, „preocuparea pentru limbă” este un element transversal. Este de fapt un far, un reper interogativ care evidențiază și abordează toate temele esențiale prezente în opera sa, iubirea în toate formele ei, copilăria, inima omogenității, umanul în cele mai sensibile și mai teribile complexități ale sale. Un fir roșu străbate și *ține* împreună toate aceste teme: relația cu limba, relația cu cealaltă limbă, limba celuilalt și limba proprie. În contribuția sa la volum, Nancy Huston urmează calea care a condus-o la scrierea de ficțiune: pentru a folosi limbajul *pentru* scris, a trebuit să renunțe la cunoștințele despre limbaj.

Bernard l'ingaud, în paralel cu aceste activităţi multiple, în special în domeniul afacerilor culturale şi al cărţii, nu a încetat niciodată să scrie, şi să scrie despre scris: despre scris în general, despre scrisul unor autori anumiţi. Lucrarea sa *Ecrirejour et nuit oferă* cititorului o reflecție asupra scrisului prin propria practică. A pus mult la îndoială noțiunea *de scriitor*, pe care o distinge de cea *de scriitor* și de cea *de autor*. Aici, el ne oferă o călătorie de reflecții originale asupra modului în care scrisul devine literar.

Aceste două contribuții introduc complexitatea implementării scrisului literar. Manuscrisele care le însoțesc arată

Bernard Pingaud, *ferire, jour et nuit,* Gallimard, 2000. două laturi extreme : concepția textului, a unui roman, la B. Pingaud, mise en abyme a limbajului în scris la N. Huston.

A doua parte a acestei lucrări încearcă să explice relația cu limbajul. Trei specialiști în probleme de limbă oferă fiecare o perspectivă particulară dintr-o cunoaștere duală a scrisului : cunoașterea modului de funcționare a limbajului și în special a limbajului scris și o cunoaștere intimă a dificultăților de punere în practică a scrisului.

Michel Deguy, poet și filozof al activității poetice, evocă modul în care, pentru el, limbajul și gândirea , vorbirea și scrierea, se îmbină în opera scrierii poetice . Arătând câteva schițe ale operei sale, el vorbește despre modul în care scrie un text. Michel Deguy își deschide cel mai recent eseu, *Rațiunea poetică, cu o* discuție extrem de interesantă a lui Bernard Noel , deoarece este preocupat de funcția scrisului . El mărturisește cu fermitate o „preocupare pentru limbă ” și indică diferite căi de înțelegere a scrisului poetic și a scrisului în general , dar, el spune : „ Există

lucruri atât de noi de auzit și de făcut auzite , încât legea limbajului nu ne-ar permite să vorbim despre [...]? » 6 .

Michel Arrive, specialist în lingvistică, specialist în Alfred Jarry, atat de Ferdinand de Saussure și de legături lingvistice și psihanaliza, are particularitatea de a fi și autor de ficțiune. De asemenea, a publicat trei romane și o colecție de nuvele. [4] [5] [6]. .. tocmai din acest loc ne oferă reflecțiile sale despre scris, reflecții ilustrate cu schițe din nuvelele sale .

Jacqueline Authier-Revuz nu a încetat niciodată să pună sub semnul întrebării „ cuvintele care nu sunt evidente” 8 , despre discursul raportat, despre diferitele comentarii meta-enunțiative. Orice indicație a unei afirmații despre limba folosită este urmărită de acest lingvist, care este foarte interesat de literatură. Ea tratează întrebarea care face obiectul acestei lucrări , în miezul acesteia, arătând cum preocuparea pentru cuvânt, într-un anume moment al discursului său , deși inevitabil, îl angajează pe scriitor într-un proces lingvistic care îl depășește. Cum vedem că el se oprește acolo și ce reprezintă această oprire? După multă ezitare, J. Authier-Revuz a fost de acord să expună câteva schițe de lucru : vedem bâjbâiala unui lingvist spre precizia unui discurs despre limbă .

Ce se întâmplă între posibilitățile de limbă și informații în ceea ce privește producția de scris? Întrebarea trece prin aproape toate contribuțiile din acest volum, dar partea a treia îi este dedicată în întregime. Doi autori actuali și celebri se poziționează la capete opuse ale întrebării. Jean-Pierre Balpe face computerul să scrie fără să se scrie singur și într-un limbaj „gata de utilizare”. Umberto Eco arată cum limbajul, deși a lucrat diferit în procesarea de text, rămâne structura structurală a textului în curs de dezvoltare.

Jean-Pierre Balpe este un „autor digital” prolific, care încearcă constant noi experiențe „literare”. zXinsi, a produs în 2001, un roman interactiv prin e-mail *Nimic nu e fără să spun, Mail-roman.* El afirmă în *For a Computer Literature. Un manifest* [că literatura modernă] este literatură informatică și că textul pe calculator, scris folosind un motor de generație, nu are autor. Limbajul despre care spune că nu-i mai pasă, însă, se află în amonte, în conceptul de „generator de text” care produce linii la cerere, printr-un sistem de reguli sintactice și prin activarea unui dicționar.

Umberto Eco a ales să răspundă la întrebarea care se adresează zilnic geneticienilor. Zilnic, de fapt, ni se spune că obiectul nostru de lucru va dispărea în curând: manuscrisele, deci proiectele, deci orice text preliminar al textului. Umberto Eco răspunde ferm: scrierea pe computer nu este simplificată, este complexă și ridică întrebări de limbaj, în special de sintaxă; posibilitatea unei descoping a genezei goale nu dispare în transparență, dimpotrivă este eterogenizată.

---

[4] *Rațiunea poetică,* ed. Galileea, 2000. p. 13-19.
[5] Vezi bibliografia pentru contribuția finală.
[6] *Aceste cuvinte care nu sunt de la sine înțelese,* ed. Larousse, 1995, 2 volume.

Pentru a încheia această călătorie, am ales să arătăm trecerea întrebării în „răspunsurile" scriitorilor; nu că preocuparea pentru limbaj nu există pentru ei, ci pentru a arăta dimpotrivă cât de pregnant și de nedespărțit în ceea ce comandă cât și în ceea ce oferă ca posibilități scriitorului care nu o poate investi decât ca material pentru creație. În orice altă formă de creație, unealta se distinge de materialul pe care îl modifică. Scrisul, la rândul ei, se creează, *se scrie,* în limbaj, pe măsură ce se consumă și *se citește* în limbaj, în același mod în care se explică sau *se comentează.*

Publicat în *Literatură și informatică, Literatură generică de computer,* Artois University Press, 1995.

L'ECRITURE MISE EN CEUVRE:

LIMBĂ, FICȚIUNE SI CONCEPȚIE

>55 5

DU TEXTE

DERACINE ME NT DU SAVOIR

Nancy HUSTON

« Deradicarea cunoștințelor*. Am dat o pufă în grabă acestui titlu, înainte de a mă gândi cu adevărat la el, dar în cele din urmă l-am păstrat din cauza naturii sale polisemice. Pentru a introduce observațiile mele, voi cita un pasaj dintr-o știre a lui FX Toole, care a scris o serie de știri absolut uimitoare despre box; Iată o mică propoziție în care eu Am recunoscut: „ Juca jocul vieții de mult timp și existau părți din Ini care erau atât de diferite de alte părți, încât a avut dificultăți să înțeleagă cum puteau toate să facă parte din același sine. Dar așa a fost - și, deși părțile sale disparate îl surprind adesea, acum îi făcea plăcere cu acest carusel care era sufletul lui. „A Soul Carousel pentru un roman” este un titlu frumos .

Cum am dezvoltat dragostea pentru idei

Științele pure au aparținut tatălui meu; Din câte îmi amintesc, tatăl meu mi-a împărtășit pasiunile sale de fizician și matematician – de la mici experimente precum suprafața apei care poate fi mai înaltă decât marginea paharului sau lingura care, așezată ușor, poate pluti pe supă... până la studiile unor serii de solide, numere și permutări geometrice și, în cele din urmă, când am fost foarte abstracte sau foarte abstracte. dimensiune." Întotdeauna am păstrat un fel de entuziasm pentru acest tip de cunoaștere, cunoaștere exultante pentru că este de nerefuzat... por-

[1] E

atât de mult despre armonia secretă a lumii. Din această armonie? Această întrebare l-a obsedat de mult timp pe tatăl meu. Din această armonie? Dar și de ce, uneori, Trecerea armoniei... de ce haos?

Mama, la rândul ei, era pasionată de arte : era o pianistă amatoare bună și o mare cititoare, iubea teatrul, baletul, opera...

Cu toate acestea, ar fi prea ușor să spun că mama mea a făcut din emisfera dreaptă a creierului meu și tatăl meu emisfera stângă și că sentimentul meu de a fi rupt dureros între teorie și ficțiune reflectă refuzul meu de a alege între aceste două ființe, care s-au despărțit când aveam șase ani. Cert este că mama mea este înzestrată cu o inteligență foarte rece și un caracter rațional, eficient, cu picioarele pe pământ, în timp ce tatăl meu este un om foarte emoționat, un om chinuit de îndoieli și întrebări.

După divorț, tatăl meu a fost cel care (cu ajutorul unei noi soții) i-a crescut pe cei trei copii. Într-o perfectă inversare a schemei psihanalizei clasice , mama, care plecase departe și nu putea fi atinsă decât prin litere, a devenit *un simbol* (legat de scris) în timp ce tatăl, foarte prezent în viața de zi cu zi , era mai mult o realitate ...

În liceul din New Hampshire, am avut primul meu curs de literatură adevărat și de atunci nu am mai avut unul mai bun: directoarea ne-a citit cu voce tare *tuturor* din *Divina Comedie* a lui Dante ; profesorul nostru de franceză ne-a prezentat piesele lui Sartre și Cocteau; Cu profesorul nostru de teatru am învățat pe de rost solilociuri de la *Macbeth* și *Hamlet* și studiază rând cu rând *Cântecele unei nopți de vară,* pentru a învăța să-i audă bogăția polisemică, pentru a *vedea* și aprecia cu adevărat pirotehnica verbală ; Cu tânărul nostru profesor de engleză, a cărui bibliotecă enormă ne-a fost mereu la dispoziție, am descoperit Tennessee Williams, Robert Coover, Richard Brautigan, haiku-uri japoneze, Anatole France, Jerzy Kozinski, Walt Whitman și, de asemenea, propria noastră abilitate de a scrie. Am aflat că literatura vorbea despre moarte, sex, nebunie, frică, *noi* și că, atâta timp cât ne apropiem de pagină (albă sau tipărită) cu toate forțele noastre vii, ea este la îndemâna noastră.

Nici un gram de teorie literară. Este posibil un comentariu? Pasiune . compasiune , ascultare, comunicare: când vine vorba de literatură, *nimic din ce* am învățat în acel mic liceu unic din adâncul pădurii nu a fost negat de atunci.

Aspirația generală (și condamnată) de a deveni artist

-au început studiile universitare, impur și pestriț moare aussi : mi-am dat detalii. Am urmat, de exemplu, un curs despre „ Literatura absurdului" (Beckett, Camus, Ionesco) pe coasta de vest a Canadei, un curs despre *Therese Desquyroiix* și *Tartarin de Tarascori* în Bronx și, în sfârșit, într- un mic colegiu, cochet și scump din suburbiile superioare ale New York-ului, un curs de viață intimă în New York. Freud, Jung, Simone de Beauvoir) și un atelier de scris în cadrul căruia am învățat – în sfârșit! Era vremea! - blocajul scriitorului , rivalitatea, neputința, mânia și gelozia

literară și dorința (absurdă, evident meritorie , pentru un tânăr de nouăsprezece ani , leneș) de a fi Scriitor cu W mare , de a scrie și de gelozie literară ... de a scrie deloc și a vrea, de a sfidă scrisul, de a monta.

Jos iluziile Artei; Trăiască Revoluția și Teoria

La douăzeci de ani , am venit să-mi petrec al treilea an din cele patru studii universitare la Paris . Am avut dreptate să fac asta. Pentru că în Franța, situația era cu totul alta. Acolo, *nimeni nu* visa să fie romancier, ceea ce simplifica lucrurile. Când le-am spus noilor mei prieteni francezi despre planul meu de a scrie ficțiune într-o zi , mi- au înăbușit un pufnit politicos . Nu, nu, m-au asigurat, nu asta trebuie să facem, ceea ce trebuie să facem este revoluție. - Și cum procedăm ? Am întrebat. - Dar cu teorii, să vedem! Acești prieteni mi-au spus , dintre care cei mai mulți au studiat la Ecole Normale de la rue d'Ulm, de fapt, la Baroul Normal am experimentat primul meu DPE (discuții politice aprinse). Nu-i mai păsa să viseze sau să-i facă pe oameni să viseze, îi păsa să citească și să vorbească. Dacă nu se poate opri din a scrie, ar trebui măcar să scrie The-O-Rie! La naiba cu neliniștea existențială romantică a studenților mici-burghezi.

M-am bucurat, foarte fericit într-adevăr, să aflu că toate nenorocirile mele au provenit din regimul capitalist în care trăisem până atunci și că, în lumea nouă, nefiind compromis prea mult cu inamicul de clasă, puteam să împărtășesc bucuria proletariatului la putere. Așa că m-am apucat de o nouă lectură: nu mai sunt haiku-uri japoneze, Shakespeare, Franța și Whitman ; Cu toata viteza, a fost necesar sa se ingereze operele complete ale lui Marx si Engels, dar si Foucault si Althusser, dar si Derrida si Barthes, Metz.

și Kristeva, Deleuze și Guattari, Lacan etc. Apoi, în aceeași ordine de idei, aceeași vină de excepție din 1975, sosesc ideile Helene Cixous și Luce Irigaray, ale lui Annie Leclerc și Marie Cardinal, adăugând un sâmbure de sei feministă la ratatouille-ul deja gustos! Oh, haosul vesel! O, cât de dificil și palpitant a fost totul! Mai presus de toate, să înțelegi cum să împace mașinile doritoare ale lui Deleuze cu sovietele și electricitatea lui Lenin, scena oglindă a lui Lacan cu revoluția permanentă a lui Troțki, plăcerea textului barthesian cu plusvaloarea marxist, cerneala albă a lui Cixous cu speculumul lui Irigaray, un pash? Ah, dar ești prost, ești prost, mai încearcă, citește mai atent, ia notițe, ascultă cu atenție, va veni...

Teorie și ficțiune în alternanță șocantă

Când, în același an, 1975, Roland Barthes m-a primit în „micul său seminar" la Școala de Studii Avansate în Științe Sociale, bucuria mea era fără bărbați. În cele din urmă intrasem în „viața reală"; I-am frecventat pe cei mai mari gânditori ai celei mai mari țări de gânditori – teoreticienii care, prin puterea irezistibilă a ideilor lor, urmau să refacă lumea. Nu mai aveam nicio reținere – nici ambiții literare, de altfel; În doi ani devenisem o adevărată „intelectuală de stânga" pariziană, adică o femeie cu cap și sex fără nimic în mijloc, o femeie care știa să vorbească și să tragă pentru că aceste activități erau (fiecare în felul lor) revoluționare, mai ales împotriva copiilor, dar împotriva chis-ului, nai, familia era reacționară, romanul, prea bine, ei, în fond. Lumea post-revoluționară nu ar mai fi nevoie să ne spunem povești, între timp mai puteam citi Flaubert și Proust, Baudelaire și Musil, acești scriitori au fost ținuți acești scriitori au fost ținuți acești scriitori au fost ținuți, simultan și două manii dezmințite. Da, pentru că pe de o parte au fost idealizați, citați, lăudați... dar, pe de altă parte, au fost *analizați până la moarte.* Se poate concepe un proiect cu un scop mai distructiv pentru literatură decât *S/Z al lui Roland Barthes,* care disecă frază cu frază o celebră nuvelă a lui Balzac - nu, ca profesorul nostru de liceu cu Shakespeare, pentru a ne face să-i auzim bogăția, pentru a-i cerceta adâncurile, ci - aproape - pentru a izola „coacțiunea" etc.

am fost uimit. Entuziast. Oh, ga! mi-am spus. Cine l-ar fi avut? Coniine pentru ecuații, armoniile ascunse ale tatălui meu.

În plus, chiar dacă a vărsat familialism, Barthes a fost cu siguranță pentru mine, în anumite privințe, un al doilea tată. În mod incongru, am început să-l traduc ! În 1976 , traducerea mea a uneia dintre mitologiile sale, nepublicată anterior în limba engleză *(Billy Graham at the Vel d'Hiv) ,* a apărut în revista literară *Fiction* din New York ; Am tradus și în întregime (doar pentru mine!) *Turnul Eiffel,* și am visat să fiu încoronat de Ini ca traducător oficial al *The Empire of the Sigties* (nu a funcționat). Timp de doi ani, am participat la „ seminarul extins" al lui la EHESS, dedicat „Discursului amoros " și „ seminarul restrâns " (1975-1976 despre „intimidările limbajului ", 1976-1977 despre Operă și despre „practica, funcția, ideologia rației) * ... Am

participat apoi la seminarul său de „ College de France ” la „Inaugurare ” și apoi „Neutrul ”.

Ce a mai rămas din toate acestea? Adevărat, a fost mult (tot ceea ce, la Roland Barthes, nu este *sistemic)* : dragostea cuvântului precis, reflecțiile asupra clișeului, asupra opoziției Istorie/Natura, asupra comunicării fatice, asupra performativelor, redundanță, isterie, aroganță, stereotip, doxa mai târziu, doxa pentru puțin mai târziu , mulțumită motivului pentru care am fost eliberat de Todorovs) care mai târziu mi-a fost eliberat. Abordarea și perspectiva lui Barthes m-au modelat; Ei fac parte din ceea ce sunt eu.

Dar la Barthes era mai mult decât atât și nu vreau să-l caricaturez aici - nici despre mine, nici despre epocă. Dacă îmi caut în memorie, dacă vorbesc fără sarcasm, sunt obligat să recunosc că a fost pentru mine un moment de efervescență excepțională , o perioadă de învățare exaltante; Este imposibil să spun astăzi că regret sau că nu mai are nicio legătură cu mine. Interesele mele teoretice în acest moment (1974-1979) acoperă întregul spectru al științelor umane. Sunt la modă *(aproximativ* structuralist), dar, nemulțumit să-l urmăresc, îl devorez. Poetică, lingvistică, psihanaliza, etimologie, antropologie... Iată câțiva din acei ani. în vrac, cele mai semnificative lecturi ale mele: lucrarea lui Roman Jakobson despre afazie, despre sunet și sens; *Figuri* de Genette, *Tristes tropiques* de Levi-Strauss, toate de Rene Girard, *Lamour et l'Oeeident* de Denis de Rougemont, volume în vrac de Freud, Deleuze şi Guattari, Lacan (al cărui seminar am participat şi în 1977-78), Bataille, *L'Erotisme le mal Litterature;* Douglas, *La Sulete,* Mead, *Majoritatea în Samoa,* ca să nu mai vorbim despre lucrările lui Mauss, Saussure, Malinowski etc.

Este euforie, este activism : în timp ce dau lecții de engleză pentru a-mi câștiga existența, fac campanie în mișcarea femeilor și încep să scriu în franceză : textele mele apar în *Les Temps modernes, Sorcières, Histoires d'elles, Les Cahiers du GRIF;* Din 1978 am un contract cu o editură pentru a scrie o carte, un eseu - *Playing Dad and Lover: On the Love of Little Girls.* ..

EHESS *(Interdicție directă: Elemente de jurologie)* spre publicare . Am fost cu adevărat pasionat (și încă sunt) de această lucrare despre prohibiția lingvistică. Și dacă ne uităm la titlurile eseurilor mele ulterioare *(Mozaic of Pomography,* A *Vamour comme a la guerre),* este clar că ele extind și aprofundează această primă reflecție asupra tabuului și a transgresiunii lui. Ideea de „rău necesar ” – legat, direct sau indirect, de degradarea genului feminin – m-a absorbit, ba chiar m-a obsedat, timp de un deceniu bun.

Abia în 1980 (anul morții lui Barthes, dar și anul începuturilor vieții mele cu Tzvetan Todorov) am îndrăznit în sfârșit să mă lansez, fără plasă de siguranță, în ficțiune; Eu scriu *Variațiunile Goldberg.* Dar... este evident imposibil, după o astfel de pregătire, să scrii un roman „realist ”, în stil american . Am o conștientizare prea intensă a artificiilor, structurilor, vocilor și „punctelor de vedere”... Prin urmare, tind (precum Kundera sau Cortazar în unele dintre cărțile lor) să implic cititorul în jocurile mele formale. *Variațiile Goldberg* este compusă din treizeci și două de monologuri interioare . Acolo nu se întâmplă nimic și... totul. Bucurie fără precedent, scrierea acestui prim roman! Gerard Genette o numește „mică capodopera”, ceea ce mă încântă.

Drumul meu pare trasat.

Împărtășesc acum viața lui Tzvetan Todorov (despre care, din motive care îmi scapă, nu citisem un singur cuvânt până atunci) care avea să devină și el , de-a lungul anilor, un adevărat partener de gândire. Un punct important ne apropie de această perioadă și anume că amândoi folosim exclusiv limba dobândită, franceza, pentru a scrie. Mai mult, însuși Tzvetan Todorov, un gânditor riguros, științific și senin, mă va „elibera" treptat de nevoia de a scrie teorie.

Dar, așa cum se întâmplă adesea (mă gândesc la ce spunea Arthur Koestler despre relațiile sale cu Partidul Comunist), înainte de abandon a existat mai întâi o exacerbare *a* lucrării teoretice. Aceasta a coincis, într-un mod care ar putea părea paradoxal, cu un alt eveniment important din viața mea: cel

maternita. În alte o mie de cărți, precum *Mozaicul pornografiei,* scrise în timpul primei mele sarcini (1981-1982), nu mi-am folosit cunoștințele despre teoria literară într-un mod atât de sistematic. Disecția unui gen literar, în „basul" și „elcvee" lui, formele masculine și feminine, cu analiză naratologică nemiloasă a punctelor de vedere, conținuturilor implicite, identificări solicitate etc. Cartea a fost un eșec total.

De atunci, am predat „semiologie" la *alma mater,* Sarah Lawrence College, și, mai ales, de-a lungul anilor 1980, „teoria feministă" la Universitatea Columbia din Paris. În ce constă, mai exact? Nu cred că am multe de ce să-mi fie rușine. Ceea ce le transmiteam elevilor mei în acei ani nu era o ideologie, o doctrină, o perspectivă dogmatică și „politic corectă". Mai degrabă, folosesc ceea ce am învățat de la Barthes & Co pentru a le prezenta o mulțime de autori: Sade, Bataille, Duras, Cixous, Irigaray, Kristeva...

Între timp, o ficțiune foarte scurtă: *HistoiredOmajja* settlement (1985), care explorează mintea panicată și chinuită a unei tinere care este victima unui viol. Amenințată, fără îndoială, de realitatea irefutabilă a maternității, luată în ciuda mea, poate, de aceeași frică de înghițire ca și propria mamă, m-am dedicat în toată această perioadă unei activități teoretice frenetice și voluntariste; Scriu eseuri, susțin multe cursuri și prelegeri; În 1983, am condus o conferință intitulată „Femeile și semnele" la Centrul Internațional de Studii Semiologice din Urbino (Italia).

Ar trebui să subliniez aici că în *toate* eseurile mele, de la *Jotter to the Dad and the Lover* (1979) la *Lost North* (2000), departe de a adopta un ton academic și de a desfășura un științific sever, încerc să vorbesc într-un mod personal; Întotdeauna includ mici „vignete" despre viața mea de zi cu zi, lecturile mele, copilăria mea etc. În eseurile mele există în mod clar mai multă autobiografie decât în romanele mele! „Eu" seducător al lui Roland Barthes trebuie să fi servit drept exemplu pentru mine, dar abordarea mea a fost susținută și de feminism („privatul este politic*) și de structuralismul lui Levi-Strauss („cine vorbește? cine privește? cu ce presupoziții?" etc.). Foarte importante pentru mine la vremea respectivă erau *condițiile* în care au apărut (sau nu) ideile și lucrările .

Eul *pe* care l-am folosit în eseurile mele, total gol și intim, fără nicio protecție, a fost, de

altfel, sfârșitul efectelor *cunoașterii dezrădăcinate* : de fapt, această nerușinare a fost facilitată de folosirea limbajului și a rangului, mai ales pentru că nu a fost inclusă (în mod fantastic, cel puțin) în mine.

părinţi, dar mai ales pentru că *nu era,* pentru mine, de ordinul intimului. Aş putea spune acolo cu liniște, chiar și cu indiferență, lucruri pe care mi-ar fi fost imposibil să le dezvălui în limba maternă.

a fost publicată corespondența mea cu Leila Sebbar *(Scrisori parizieni, Autopsia exilului)* , m-am îmbolnăvit. Mielită acută de origine necunoscută. Jarnbes amorțit. Nu mai pot merge fără să mă clătin . Nimic nu mai „ funcționează”. Timp de reflecție. E timpul să faci bilanțul. Pentru mine, această boală neurologică va fi indisolubil legată de conștientizarea mea despre exil. L-am văzut ca pe un avertisment: ți-ai înghețat rădăcinile, limbajul, copilăria... Un romancier fără copilărie nu poate face nimic util . Mergi pe o cale greșită.

Dar punctul de cotitură este greu de luat.

Din 1987, *Trois fois septembre* schițează o întoarcere la origini și la limba engleză. Cartea întruchipează o poziție lingvistică aproape perversă. Scris de un vorbitor de engleză în franceză? Este alcătuit aproape exclusiv din scrisorile și jurnalele unei tinere americane, scrise teoretic în engleză, dar „traduse” de cea mai bună prietenă a ei, o franțuzoaică , pe măsură ce le citește cu voce tare mamei sale. Scrisul de trei *ori septembrie mă cufundă* în insomnie, iar somniferele mă duc în pragul colapsului mental... Cartea este rea; Editorul meu îl respinge.

În anul următor, din nou însărcinată, în timp ce reelaboram acest roman , deteriorat de propria mea fragilitate psihologică, am început un ultim eseu major: *Journal of Creation* : o explorare a ceea ce am numit atunci problema *minte-corp* , este deodată un jurnal al sarcinii mele, o încercare de a înțelege încercarea de a înțelege criza/ mintea 1-86 într-un rol de cupluri de scriitori repartiți zece celebri. Cartea a fost publicată în 1990 și a marcat o pauză.

Din acest moment, mă voi aplica în mod conștient să *smulg cunoştinţele* din sufletul meu, adică să o smulg din rădăcini, să o *desprind* . cum spun haitienii despre duvalierism... Criteriul meu, acum ca am avut sansa sa vad mortalitatea venind ? „ Și devine din ce în ce mai evident pentru mine că nici scrierile lui Lacan , nici cele ale lui Foucault, nici măcar cele ale lui Barthes nu mă ajută să trăiesc. Cele ale lui Rilke , da; și ale Virginiei Woolf; și ale lui Andre Schwartz-Bart. Dacă ar fi să rezumam acest fenomen de „teoretic ” „ decristalizare”, aș face într-un singur caz o propoziție generalizată. așa: în cele din urmă , spre deosebire de oamenii de știință, *cred în existența iubirii, și nu a simpluului „ discurs amoros A.* De acolo pot scrie romane *”* .

În toamna lui 1989, în timp ce *Jubileul Creației* era tipărit , am început să scriu *Cântarea Câmpiilor.* De fapt se numește *Plainsong.* Este în engleză. Chiar dacă nu este în stil clasic (într-o cronologie în spirală , o tânără „inventează ” viața bunicului ei, din câte știe despre ea și cu ajutorul unui manuscris mărunt care i-a fost dăruit după moartea acestuia), este o carte care are personaje reale, un prim grad de iubire și o dragoste adevărată . Pagina este întoarsă.

Prefer ficțiunea

1990-1993. Tăcere mare de aproape trei ani: imposibil de găsit un editor pentru *Plainsong/Cantique des Plaines*, fie în engleză, fie în franceză. Death in Fame, încep să scriu (în engleză, din nou) *La Virevolte*.

„Viața începe la patruzeci” spune o melodie americană care îmi place. În 1993 aveam patruzeci de ani și am preluat în sfârșit literatura care fusese proiectul meu când am ajuns la Paris cu douăzeci de ani mai devreme. Diviziunea nu dispare , ci doar se schimbă: în loc să treacă între teorie și ficțiune, acum trece între engleză și franceză ; pentru că mi-am dat seama *că* traducând cărțile mele, într-un fel sau altul, le-au îmbunătățit... *Plainsong / Cantique des plaines* vor apărea simultan în Franța, Canada engleză și Quebec; Deși aceasta este a zecea mea carte, viața mea adevărată de scriitor începe în acest moment, pentru că în Franța am găsit în sfârșit editori care au încredere în mine. În Canada cartea a primit Premiul Guvernatorului General... dar în versiunea franceză, care a atras mânia naționaliștilor din Quebec și m-a făcut brusc, neplăcut, celebru; Rareori m -am simțit la fel de schizofrenic ca în ziua decernării premiilor când , pe scena Bibliotecii Naționale din Ottawa, în fața unui public predominant vorbitor de engleză, m-am trezit obligat să citesc în franceză un extras dintr-o carte pe care, *pentru o dată, am scris-o* în engleză!

În aceeași perioadă, din fericire, am descoperit opera unui alt mare om impur, un alt „ corp străin în literatura franceză ” cum se numea el, un autor cu mai multe limbi și identități care avea să aibă un impact enorm asupra mea : vorbesc despre Romain Gary. Între 1993 și 1995

Am citit cele treizeci și unu de romane ale lui și singurul său eseu: *Pentru Sganarelle,* care îmi inspiră o neîncredere sporită în teorie și îmi va reînnoi definitiv credința în roman. Îi aduc un omagiu lui Gary într-o carte mică *(Tombeau de Romain Garg),* în mai multe emisiuni radio, și în două mici filme pentru televiziune; nu mă va mai părăsi niciodată.

Acestea fiind spuse, în afară de *Virevolte (până acum singurul dintre romanele mele care* este o poveste pură), urmele pregătirii mele teoretice persistă în ficțiunea mea. *Instruments of Darkness* (scris în 1994-1995 în capitole bilingve, alternând în engleză și franceză) prezintă un romancier care scrie un roman; *The Footprint of Range (scris în franceză) este presărat de* intervenții directe ale autorului/naratorului, o voce care rămâne prezentă pentru a „ ține companie" cititorului în timpul coborârii sale în subteran... *Prodige* este o serie de monologuri interioare, juxtapuse pentru a forma o polifonie; ct in *Dolce Agonia* (scris în engleză) naratorul este Dumnezeu însuși, „ autorul " tuturor lucrurilor (un semn din cap, printre altele, la dezbaterile literare din jurul Noului Roman).

Îmi accept statutul de romancier impur, da... Dar asta nu vine fără nostalgie. Nostalgici pentru inocența unor scriitori „ puri " precum Beckett sau Duras, care nu s-au „ murdărit " niciodată prin contactul cu universitatea, cu reflecția abstractă asupra literaturii. Dar și nostalgic, chiar și mare nostalgic uneori , pentru Cunoaștere, certitudini științifice! Când, în urmă cu doi ani, Mari na Yaguello m-a invitat să particip la o conferință despre „ limba maternă ", am băut din comunicările celorlalți ca laptele matern: despre diferența dintre Brodsky și Nabokov în poeziile lor în engleză, de exemplu; sau asupra activității cerebrale a bilingvilor în funcție de faptul că folosesc limba maternă sau limba dobândită.... Ce ușurare, *oameni care știu lucruri* și care împărtășesc aceste cunoștințe, față de lumea literară unde toate criteriile sunt disperat de subiective!

Când scriu eu însumi un roman, prefer mult să citesc eseuri. În acești ani, mai degrabă decât lingvistica sau antropologia tinereții mele, tind să citesc popularizatori științifici talentați : Stephen Hawking *(A Brief History of Time)* și Stephen Jay Gould *(Haos),* sau Alice Miller *{Este pentru binele tău),* sau psihiatrii/Saneurniki și psihiatrii Oliver.

Încă mi se întâmplă, destul de rar, să „ scriu " un articol academic (cel mai recent, intitulat „ Bună credință, proasta conștiință", s-a ocupat de interacțiunea dintre artă și politică la Tolstoi și Sartre). Dar aceasta nu este teorie literară și, mai mult , dacă există un câmp de reflecție unde nu mă mai aventurez niciodată , asta e teoria literară! Și nu este întâmplător . Există o divergență profundă, chiar o incompatibilitate radicală, între a scrie un roman și a gândi la literatură. Pentru a scrie un roman, trebuie *să nu știi cu adevărat ce faci.* Ceea ce mă duce firesc la ultimul meu capitol.

Situația s-a întors: oamenii fac teorii despre mine

Într-adevăr: ca romancier, nu vreau să înțeleg „ cum funcționează ”, adică să încerc să explic, așa cum ar dori mulți dintre cititorii mei, *cum* si *de ce* fac ceea ce fac... altfel mi-e teama ca nu o sa pot face. „Poetica”, mai mult decât toate celelalte cunoștințe, trebuia smulsă o dată pentru totdeauna.

Oricât de mult îmi asum, îmbrățișez, *conțin* marile teorii care m-au format în anii 70-80, și atât cât pot respecta, cu o oarecare teamă, un autor ca sud-africanul JM Coetzee care scrie uneori romane grozave și alteori studii geniale despre ceea *ce* scriu . Acţionează asupra mea ca o otravă, făcându-mă să-mi pun tot felul de întrebări paralizante despre temele mele preferate, obiceiurile mele, ticurile mele stilistice , legăturile dintre viaţa mea şi munca mea etc. Acolo,. Simt o adevărată *amenințare* asupra muncii mele și sunt obligat să mă protejez.

Mă simt extrem de neliniștit, nu de toate, dar aproape de toate lucrările academice pe care le-am citit despre mine (și nu văd de ce nu ar trebui să fie reprezentative pentru ceea ce s-a produs în ultimii ani despre alți autori, vii sau morți) : ceea ce mi se pare supărător sub forma unei diagrame a unei hărți (parti s- au scăpat de schemă). *În Amprenta îngerului , Raphael, care cântă* muzică clasică , reprezintă burghezia elitistă și reacționară , în timp ce Andras, care iubește jazzul, reprezintă clasa asuprită... Niciun cititor „ normal” nu mi - a spus vreodată așa ceva stupid !). Parcă, unei femei care ți- a dat să mănânci o prăjitură de ciocolată pregătită cu drag , i-ai reacționat dându-i cu părerea despre cantitatea și marca de făină, unt, zahăr etc. pe care a pus-o acolo. *Dar...* ar vrea să -ți spună... *dar... a fost bine ? Ți-a plăcut?* Asta e tot ce vrea să știe un romancier. El nu vrea să fiți oameni de dimineață .

Sper că ești mișcat.

Este că răutatea este predată, iar emoția, /w/z. Observ adesea cu dezolare educația literară pe care o primesc proprii mei copii , parțial ironică ! - la sistematizarea ideilor propriului tată). În multe privințe, găsesc această educație mai puțin stimulatoare și mai puțin îmbogățitoare decât ceea ce am primit în New Hampshire în urmă cu treizeci de ani. Pot suporta s-o ascult pe fiica mea făcând o analiză învățată a „ punctelor de vedere ” într-un astfel de pasaj din *Confesiunile lui Rousseau* , mă voi bucura cu ea, desigur, dacă va obține un 15, dar știu că Rousseau însuși a fost total uimit să-i vadă textul abordat în acest fel. Pentru că atunci când a scris acest pasaj, nu se gândea la asta și, mai presus de toate, *nu vedea asta.* ; Forțându- mi fiica să se concentreze exclusiv asupra acestui lucru, ea pierde adevăratul sens al scenei. Sau din nou: după ce l-a studiat, să zicem, *Lorenzaccio,* fiul meu satirizează totul despre familia Medici în secolul al XVI-lea, despre mișcarea romantică din secolul al XIX-lea , asupra structurii scenice a piesei etc la ce folosește atunci literatura ? [8] ?

Ca să luăm un alt exemplu... Din punctul meu de vedere ca autor al *Jurnalului de creație,* mi s-a părut relevant să inventez, în ceea ce privește starea mea de insensibilitate neurologică, un neologism precum *Jigidite.* Cincisprezece ani mai târziu, găsirea acestui termen în cuprinsul unei dizertații universitare din Quebec nu mă mulțumește; <;a mea cada. Și citirea propozițiilor precum „Penisul lui Huston și-a pierdut orice senzație și se simțea în același timp rigidă, înghețată și înghețată”... îmi dă fiori pe șira spinării.

Deci, bineînțeles (și acest lucru este și mai deranjant), sunt obligat să regândesc ceea ce am spus și scris, de-a lungul anilor, despre viața și opera altora.

8 Dialogul surzilor dintre romancier și critic se desfășoară de mult timp ; În 1880, Fontane scrisese deja aceste rânduri cu un accent familiar : „ Judecata unui neprofesionist, deci a fineței, are întotdeauna valoare, judecata unui profesionist în estetică, în general, nu are nicio valoare. Întotdeauna le scapă ideea, ignorând ceea ce contează cu adevărat. În literatură... este exact la fel. Ori de câte ori este vorba de organizarea muncii, le lipsește complet sensul organelor. esențial. » (Wolfgang Kayser „ Who tells the roman?” în *Poetiquedu recit,* Points Seuil *1977,* p. 61 Articolele mele despre Duras, de exemplu : de ce nu sunt la fel de false, aproximative și

sărăcitoare ca articolele despre mine de X sau Y, și thrilling-ul, de la Sylvai și de la Sylvager și de la Mustreal ? Plath și Ted Hughes în *Journal of Creation?* Publicarea acestei cărți mi -a distrus aproape complet toate certitudinile despre Part (și mai ales opoziția ei față de „ viață ” sau „ real ”) .

Discuţie

DACA - Când am întrebat-o pe Nancy Huston dacă ar fi de acord să-mi arate niște pagini scrise de mână , ea a spus: nu, nu, nu am nimic, arunc totul. De aici prima mea întrebare: de ce arunci totul? Un al doilea răspuns la cererea mea a fost mai nuanțat : * nu, nu, e prea intim ." Deci, unde este intimitatea manuscrisului ? Pe urmele lucrării asupra cuvintelor? În aspectul imperfect al schiței, în caracterul său neterminat?

NH - Arunc totul... E murdar, da. Asta e ideea mea. Ideea că cineva ar putea să-și bage nasul - din nou aceleași imagini - într-un adevăr pe care îl scriu este de nesuportat pentru mine. Vă încredințez acum, fără nici cea mai mică reticență, o bucată de manuscris pentru că l-am păstrat în mod excepțional , dar este terminat, este public, nu mai este privat, este public. Dar atâta timp cât scriu, este atât de vulnerabil... de mult le arunc , în adâncul sufletului ? urme ale neputinței mele, ale nefericirii mele O operă de artă este o operă de artă Este făcută pentru a fi primită în forma ei, în frumusețea ei, în varianta sa finită pot fi și eu în pielea cercetătorului și înțeleg foarte bine dorința de a vedea exact în ce direcție s-a bâlbâit, în ce capcană a căzut, în ce clișeu ai îndepărtat.

DACA - Ați fost vreodată interesat de procesul de scriere al altor scriitori, manuscrisele sau schițele lor ? *În Tomheau pentru Romain Gary,* mai degrabă funcția de a scrie în viața scriitorului este cea care îți atrage atenția, dar îl vezi doar foarte rar scriind - o singură dată .

ori când îl aduci în discuție la biroul lui. Pe de altă parte, și acest lucru este destul de interesant , există adesea scriitori în romanele tale. Cu alte cuvinte, trebuie să folosiți ficțiunea pentru a vorbi despre opera scriitorului ?

NH - Da, poate, mai ales în *Instrumentele întunericului.* Nu am fost la expoziția BNF despre proiectele scriitorilor. Îmi place să văd o pagină scrisă de mână de la o scriitoare pe care o iubesc, de exemplu Virginia Woolf, apreciez că există, pe copertă, o fotografie a *Jurnalului ei,* etc... Dar nu sunt foarte fetișist și nici nu-mi place ca oamenii să fie fetiști față de mine . E mai probabil să vizitez casele în care au trăit scriitorii pe care îi iubesc , să încerc să le văd cartierul... dar nici acolo nu mă voi întoarce de două ori .

Vă prezint manuscrise extrase din schița de *Faces of Dawn* [9]. Voi spune câteva cuvinte despre

---

• *Face of Dawn* de Nancy Huston (pentru text) și Valerie Winckler, (pentru fotografii) Actes Sud/Lenieac, 2001.

geneza acestui text. Pe la ianuarie 2000, un editor de la Actes Sud mi-a trimis câteva fotografii cu nou-născuți, fotografii foarte frumoase făcute la câteva ore, chiar câteva minute, după naștere, și erau foarte uluitoare, nu frumoase, dimpotrivă, lucruri greu de privit. Editorul m-a întrebat dacă vreau să scriu o nuvelă pe baza acestor fotografii, care să nu fie un comentariu sau o descriere, ci ceva asemănător. I-am răspuns că sunt foarte interesat, dar eram ocupat cu romanul meu și nu puteam face două lucruri deodată . Am spus: „ Da, dar Valerie Winckler, fotograful, trebuie să aibă răbdare ”. Și îmi trecea prin cap, nu știam ce o să fac. Am avut ideea de a crea o unitate de moașe, dar nu am vrut să fie doar o serie de nașteri. Trebuia să merg în Statele Unite pentru un turneu de promovare pentru o altă carte și aveam zece zile în opt orașe diferite, hotel-avion, hotel-avion etc... și mi-am spus : „Voi deveni un fulger dacă nu scriu în acest timp, așa că o să scriu nuvela. „Așa că, muză, mai bine ai să arăți repede, pentru că m-am dus să mă culc mâine înainte de a pleca .” în ajunul plecării mele, ea mi-a dat o idee. Este interesant pentru că aveam deja prima propoziție a cărții care era : Miluiește - *ne,* o rugăciune Mi-a dat cealaltă parte a poveștii care este sinuciderea unei fete tinere... ;

în capul său către fiul său îndepărtat (care a avut cel mai mare copil pe această tânără) pentru a-i anunța această moarte. Era o fată tânără pe care ea însăși o născuse cu șaptesprezece ani în urmă. Este, așadar, un contrapunct între munca ei în unitate, în spital, în maternitate unde scoate la iveală un mic miracol după altul și apoi această cunoaștere, totuși, că viața de multe ori devine proastă și uneori tragică.

IF- Această carte este foarte interesantă pentru geneticieni: prezintă gesturile mentale ale scrisului puse în scenă de narator ; gesturile reale ale scrisului sunt afirmate de personaj, madame Armande, care scrie o scrisoare. În această mise en abyme a scrisului, nu putem vedea pe manuscris urmele gestului scriitorului.

NH:- Aici este pagina de titlu. Valerie Winckler și cu mine am făcut un compromis : fotografiile ei se numeau *Prima oră* și textul meu *The Faces of the Night. Visages delaube* s-a impus ca dovadă.

Vedeți că am avut și un alt titlu, *The Inhuman.* Mă gândeam la un număr de tineri pe care îi cunosc, care se sinucidă sau s-au sinucis și mi-am făcut un nume combinând prenumele lor.

Și iată : „ Ia o mușcătură din noi” va deveni un laitmotiv.

La sfârșitul manuscrisului naratorul se pregătește să plece : descriere fizică, aflăm că îi place să se uite la ceilalți; Mă chinui puțin, de fapt mă chinui până la capăt, schimb totul... Dar expresia „ai milă de noi ” revine, o aud foarte clar ca o muzică care rezonează, așa că subliniez , fraza revine.

le CNED

yA.AT'Wtfvev

pousse un [illegible],
les lacets de ses bottines, ~~[illegible]~~ se redresse, le
regarde brièvement
visage Posi, se ~~jette un coup d'oeil par auto~~
~~matisme~~ dans la glace en ouvrant la porte
c'est par automatisme
mais, ~~cela n'a pas d'importance~~, c'est sans
ou plutôt sans intérêt
espoir désormais, ~~enfin pas sans espoir il~~
~~ne s'agit pas d'espoir mais d'intérêt, voilà,~~
~~[illegible] sur~~
~~c'est sans intérêt [illegible] et c'est tant mieux,~~
~~cela fait belle lurette qu'elle n'attire plus le~~
~~regard des hommes dans la rue, où elle fait~~
même
~~un peu [illegible]~~, elle en rajoute, dans le genre
(disgracieux ~~[illegible]~~ patapouf ~~l'a peu pris et~~
~~le laisser-aller~~, elle goûte la liberté que
lui confère l'âge, non pas le grand âge
~~quand même~~,
mais
~~simplement~~ l'âge, ~~tout court~~, certain, ~~et~~
comme l'on dit
~~[illegible] de suite~~, quoi,
~~au premier coup d'oeil~~ :
→ ses cheveux ~~sont~~ gris tout gris ~~et ses hanches ont~~
~~elle dans la glace~~ ~~le [illegible] dans la rue on~~
~~doublé de volume d'envergure depuis l'époque de sa~~
~~voit qu'elle n'est pas dans le circuit de la~~
~~jeunesse et ses varices~~ ~~et d'être laissée~~ la font souffrir mais
~~séduction et on la laisse tranquille ce qui~~
dans la rue, elle goûte la liberté de se livrer à sa passion première :
~~lui donne tout loisir~~ ~~de~~ observer les autres,
tous
~~tous les autres~~, discrètement, ~~mais~~ attentive-
ment, sans ~~jamais~~ se lasser, sans ~~jamais~~
cesser de ~~s'en~~ s'étonner, car tous ces gens
ce que cela veut dire.

il faut qu'elle y arrive, [bientôt] pourtant
il le faut,
~~bientôt, elle s'est juré que c'est pour~~
elle se l'est promis :
~~cette nuit,~~ ~~avis~~ ~~que~~ tout au long de
~~enfin,~~
cette nuit, elle rédigera [enfin] ~~la lettre~~... dans
qu'elle doit

/V*. V* V-LIIAJ. A ---------------- «-K.-'^CA

<\ -j,».V> *J UX «vG " C-TIA-ij <ÀJ>-~<_A LU.

C®-vv>_*.C \~i oü V t --- ct»<^Ct -- «isfcx CA. '<X)wC«'~t~

~~ni à écrire ni à prononcer le nom~~,
mais pour l'instant elle ne connaît
[cette lettre] que la première phrase ~~de la lettre~~,
aie pitié de nous, elle s'imagine couchant
sur le papier cette phrase-là et ~~elle~~ tout se bloque,
se paralyse, les larmes ~~lui~~ jaillissent ~~veut pleurer~~ et elle (ne sait) [montent aux yeux]
~~Elle s'y est~~
comment poursuivre.
~~décidé pourtant : c'est pour cette nuit.~~
Dix jours ont passé. Il faut ~~qu'elle~~
~~le lui dise~~, qu'elle lui explique, à son fils ~~dans la~~
~~mesure de ses moyens qui sont modestes~~
~~il faut~~ qu'elle trouve les phrases pour
lui donner, ~~coûte que coûte~~, non

AJLUA(J_ACAX-~AV GL *j c '-Â^ /4Ă I^SSi'^U 0^

$< C«.*-U<'SU , «- L ^ i tM ^U pa^ —cUs*—fr*-rl=— țwl t l'țjU.

Voila suita :

În curte sau, uleiul de curte, dar încă nu a venit momentul să se gândească la asta, trebuie să ajungă acolo curând, totuși, curând. Ea și-a jurat că e pentru seara asta . - Iată ce iese în evidență: că toată noaptea, ea va scrie în sfârșit ; O scot, în sfârșit, o pun înapoi - în cap scrisoarea pe care trebuie să o trimită fiului ei în Statele Unite, în Connecticut - un stat al cărui nume nici nu-l poate scrie și nici nu-l poate pronunța, informații de prisos dar deocamdată nu știe unde fiul ei în Statele Unite, în Connecticut - stat al cărui nume nu-l poate scrie nici nu-l poate pronunța, fiul ei nu știe în momentul de față informațiile de prisos, dar în Statele Unite . Connecticut, devine paralizat, ii vin lacrimi, nu, „vrea să plângă ” ?, nu, „ i se ridică lacrimile în ochi” - e greu să eviți clișeele, nu? - si nu stie sa continue, s-a hotarat sa o faca totusi, e pentru seara asta, chlac, chlac.

CEL - Ascultându-te prezentând modul în care ai scris această poveste, mă întreb dacă nu auzim, în ecou acestei puneri în scenă a propoziției, ce se întâmpla cu tine; Doamna Armande vrea să rediger și vă știți, I have to...

NH- Da, trebuie să o scriu în zece zile și mi s-a cerut un text de aproximativ patruzeci și cinci de pagini. E foarte plăcut, constrângerile. Așa că am numărat paginile din acest frumos caiet pe care mi-l dăduse un prieten, a cărui coperta o pictase și am văzut că sunt optzeci. Și m-am gândit că sunt patruzeci și cinci de pagini dactilografiate, așa că e bine. Trebuie să completez acest lucru în timpul călătoriei mele în Statele Unite. În zilele în care nu scriam, mă simțeam foarte vinovat. A fost grozav să am asta ca scut față de limba engleză, pentru că o scriam în franceză și sunt adesea foarte alergic la lucrurile pe care le spun americanii.

LF. - Să trecem la celălalt pasaj, manuscrisul care corespunde paginii a doua...

salue chacune des parturientes et lui
demande comment ça se passe ~~elle va~~, ~~échange~~
~~des~~ ~~lui pose quelques questions~~, elle en reconnaît
certaines; ~~soit parce qu'elle a fait~~
~~leur connaissance lors des leurs visites~~
il y en a même qu'elle
~~prénatales, soit qu'elles les~~ a déjà
accouchées ~~ici~~, ~~deux ans plus tôt~~
~~cinq ans plus tôt~~; elle est heureuse,
~~elle est~~ émue de sentir tous ces fronts
moites, d'écouter ~~tous~~ ces coeurs battants,
de respirer électrisée par l'espoir
cette atmosphère ~~d'excitation et de la~~
~~peur et l'excitation pure et simple.~~
la terreur, l'espoir, l'amour, l'espoir.

C'est moi qui l'ai trouvée.

Faut-il le lui dire, ~~cela maintenant, aussi~~,
si près du début de la lettre? Oui,
se dit Mme Armande; ~~c'est tellement~~ ~~une information~~
~~importante qu'il m'en voudrait~~
~~Lys n'est pas, pas maladie, pas accident: suicide.~~ Je ne
~~de la garder pour la fin. Comme si~~
suis pas en train d'écrire
~~j'écrivais~~ un roman à suspense. ~~Non~~
~~il faut dire les ~~choses~~ faits [illegible] essentiels tout~~
~~de suite, tout en essayant de les~~
~~envelopper dans des phrases susceptibles~~
~~d'adoucir, même un tant soit peu, la~~
~~chose. Il reste un fait essentiel à dire,~~
. . . ~~terrible, le plus terrible~~
~~[illegible] la suite sera plus~~

NH - pagina 20 din carte și 24 din caiet. Tot ceea ce se subliniază în text face parte din scrisoarea către fiul său. Să-i spun... nici asta nu se întâmplă acum - îl eliminăm - atât de aproape de începutul scrisorii. Da, spuse pentru sine doamna Armande. Acest lucru este atât de important . Lys nu este moartă, nici boală, nici accident, nici sinucidere. - elimin cuvântul sinucidere oriunde apare; trebuie să spui faptele esențiale, imediat , încercând să le înfășurați în propoziții care sunt susceptibile de a le face să înmoaie lucrurile chiar și puțin. Rămâne un fapt esențial de spus, de spus imediat , groaznic, cel mai teribil, iar apoi restul va fi mai ușor după aceea.

De asta am nevoie pentru a scoate textul, așa că spun groaznic, este groaznic, este groaznic, dar

nu trebuie să știi că este groaznic. Vbus vei afla când îl vei descoperi. Adjectivul teribil este redundant, de prisos.

„Eu am fost primul care a văzut-o, Robin ” (fiul său) „și eu am fost cel care a găsit-o moartă ”. Așa că vezi, (de aceea Irene Fenoglio a ales acest pasaj), scriu „ eu am găsit-o ”, apoi adaug „moartă”, apoi îl scot, apoi îl adaug. Așa că pun în scenă chiar procesul de ștergere . „ Elie nu poate adăuga cuvântul, ea taie cuvântul mort în capul ei, „L-am găsit” este suficient, apoi îl pune la loc, îl taie din nou, nu este necesar, e clar, a înțeles, am spus deja că e moartă... ea îl pune înapoi. „Da, aici vedem că tocmai asta am făcut și nu este doar exemplul. Facem asta și cu punctuație, punem punct și virgulă, îl scoatem, îl punem la loc, îl transformăm în virgulă, în punct, iar în punct și virgulă ; toate acestea sunt teribil de importante.

CEL - Ceea ce a fost corectat și tăiat a fost făcut în timpul călătoriei dvs. sau a fost o rescrie ulterioară?

NH - Nu, nu, se face în timpul călătoriei. Am venit acasă cu caietul în această stare și apoi l-am tastat, făcând mici modificări , precum punct și virgulă și punct. Sa stiti ca am citit si textul cu voce tare, incerc sa vad daca merge ritmul, daca suna bine, daca sunt repetari. Dar tocmai din această fază de corecție cealaltă fază poate dura de trei ori mai mult și poate fi aparent de trei ori mai nesemnificativă. Versiunea tipografică mi-a dat o proprie, în primul rând, pentru că îmi dau seama atunci, mă chicotesc de mult.

Intră - Această activitate de alegere, selecție și ștergere nu face parte din reflecție?

NH - Nu, deloc. Nu, pentru că nu țin un discurs despre scris când fac asta, sunt în el. Dimpotrivă , aceasta este însăși munca scrisului. Îmi amintesc că una dintre ipotezele prezentate în seminarul lui Barthes despre ștergere a fost că prima schiță făcea parte din procesul primar, ceea ce psihanaliştii numesc procesul primar, iar cea de - a doua schiță face parte din procesul secundar, și anume supraeul care spune uneori „îndreaptă -mă”, „pare”, „dar asta nu e important ” , uneori nu este valabil , etc. pentru că uneori prima intuiție era de fapt corectă, iar surogat ar fi trebuit să caute în altă parte.

introduceți - între cine este acesta? Există și alte autorități ? *NH* - Da, mai sunt si alte cazuri. Nu este atât de simplu. Există un superego ... Am un superego muzical care este foarte prietenos și în care am încredere totală . Dacă citesc un text cu voce tare și nu-mi place ritmul, îl corectez după instinctul urechii; precum *The Goldberg Variations* este o carte care este scrisă integral în ritmul memei. Nu pot să vă spun care, dar știam exact când aveam nevoie de un cuvânt cu două silabe, când aveam nevoie de un cuvânt cu o silabă și eram pregătit să aștept cincisprezece minute până când cuvântul cu două silabe să-mi vină dacă era nevoie de asta, sau să caut în tezaure etc.

DACA - Ați spus de mai multe ori că recitiți cu voce tare. Citiți mereu cu voce tare ? La fel de tare și mental?

NH - Am recitit mult, atât pot spune. Muncesc mult, mult, mult.

THE - Mă gândeam mai mult la procesul în sine, ... scrierea propoziției, auzirea ei... Apoi citirea cu voce tare. Este cititul cu voce tare o rutină pentru tine?

NH - Este sistematic, înainte și după publicare. Sunt un autor căruia îi place să citească. Atâta timp cât nu a prins contur, pot vorbi la fel de mult despre ceva murdar, rușinos etc., odată terminat , în sensul că există un finisaj, îmi place să-l citesc. *DACA* - Observi cu ușurință când s-a terminat?

NH - Oh da. Da.

introduceți - Ai vorbit despre acest episod de paralizie și ai spus (și imediat după aceea) că ai dezrădăcinat teoria din tine. Această dezrădăcinare a teoriei răspunde la ceva din această descoperire ...

NH - Da, pentru mine este complet clar. Este poate anecdotic... Pentru mine, teoria a fost ceva care s-a tencuit peste adevăratele mele aspirații, așa cum cred că am arătat puțin în prezentare, și care a participat ca un fel de bandaj, care în cele din urmă m-a liniștit, care mi-a adus o falsă seninătate, pentru că erau toate întrebările certurilor . Dar de fapt, boala mi-a spus: dar da, da, da, aceste întrebări sunt valabile, continuă să existe, nu trebuie să astupăm toate aceste goluri cu teorii. Dar, pe de altă parte, cred că a fost poate foarte bine

că petrec zece, cincisprezece ani dobândind stăpânirea limbii franceze, a anumitor concepte etc. că îmi construiesc un stilou ca adult, înainte de a aborda cu adevărat ficțiunea. M-am gândit că poate nu eram suficient de puternică la douăzeci de ani și poate că eram prea fragilă ca să îndrăznesc să fiu așa singură.

/./< - În *Lost North,* scrii : „ Stilul, a spus cineva, este o potrivire de dragoste între un individ și limba lui”. Și apoi, „ dar se poate căsători cu o limbă adoptată? ”[13] [14] [15]. În *Dolce Agonia,* dai un fel de definiție a iubirii, care este „dragostea nu poate apărea decât acolo unde există vină, pierdere, lipsă, slăbiciune, miopie ” [11] . Dacă combinăm aceste două propuneri, obținem acel stil: stilul ar fi ceva care vine de la scriitor, dar care îi scapă, care poate fi reperat de o a treia persoană, cititorul, și poate fi analizat de critic, dar care rămâne o căsătorie de dragoste, adică misterul unei întâlniri în care se țese ceva .

NH - Da. Dar, de fapt, sunt din ce în ce mai puțin de acord cu citatul inițial conform căruia stilul este o relație amoroasă între un scriitor și limba sa pentru că dragostea ar merge într-o singură direcție : limbajul nu poate răspunde iubirii tale. Ea nu poate simți lipsa, defectul, absența , nevoia de a ajunge la tine, etc. Este autorul care simte toate aceste lucruri. Și, în cele din urmă, poți avea o poveste grozavă pasională cu limbajul, dar rămâne o imagine destul de șubredă. Și atunci poți să te căsătorești cu mama ta, deja? Nu. Ei bine, în principiu, nu. Deci, limba adoptivă sau limba maternă, 9a face imediat metafora... suspectă.

ID - Pe limbi, mai exact... Ești bilingv, pariezi ...

NH - Fals bilingv.

IK - Vorbești des despre „navigarea între engleză și franceză” și ai spus-o așa în *Lost North* ;

---

[13] *Nordul pierdut.* Actes Sud, 1999, p. 45.
[14] *Dolce agonia,* Actes sud, 2001, p. 145.
[15] *Nordul pierdut, op. cit.,* p. 51.

Observați că într -o limbă străină, niciun loc nu este niciodată obișnuit. Continuați să spuneți acest lucru: „Limbile nu sunt doar limbi, sunt și vederi , adică modalităţi de a vedea şi înţelege lumea. Există ceva de netradus în ea, dacă aveți mai mult de o viziune *asupra lumii* , nu ai, într-un fel, niciuna dintre ele .” Deci, din moment ce ai cel puțin două limbi

- și există *Limbo,* această mică carte care este scrisă direct în două limbi
- Lăsați limba de scriere aleasă în același timp cu cartea? Ideea cărții este deja acolo, în limbajul *ei* , sau există ideea cărții și apoi alegerea limbii? Și utilizarea unui astfel de limbaj este o funcție a genului cărții ? De exemplu, în cărți, ai ficțiuni foarte bune pe care le -aș numi! polifonic, unde este nevoie de adaptare lingvistică la fiecare voce. Se întâmplă la fel între cele două limbi ca și cu o carte mai liniară sau există mai puțină individualitate lingvistică ?

NH - Sunt multe întrebări deodată. Pentru a răspunde la întrebarea despre alegerea limbii , cred că depinde de orice completare la povestea pe care o voi spune și că scriu în limba pe care o vorbesc personajele mele. Ai menționat *Limbo* Vorbesc despre Beckett. Când Beckett și-a schimbat limbajul, a încetat aproape complet să mai vorbească despre lumea realistă. A intrat în interiorul universului creierului și a părăsit lumea orașelor și a profesiilor și a familiilor, tot ceea ce ne determină în viața reală. Și am fost fascinat de asta. Am spus că atunci când am decis că cred în dragoste pot să scriu romane, ceea ce înseamnă că am nevoie de oameni în cărțile mele, am nevoie de oameni pe care îi iubesc și care vorbesc prin mine și în care cred și care sunt foarte întruchipați. Nu pot avea voci fără trup în capul meu. Aș putea să-i accept dacă ar veni, dar nu o fac . Întotdeauna vin în corpuri care sunt în peisaje pe care le recunosc ; Cunosc o serie de peisaje de la alți vorbitori de engleză. Mi se pare că este la fel de prost ca <ja.

Cât despre polifonie, aceasta nu este determinată de o limbă sau alta. Există romane polifonice în ambele limbi . *Dolce Agonia* este polifonică și scrisă în engleză, în timp ce *La Virevolte,* scrisă tot în engleză, este foarte simplă ca structură (este același univers social, în Statele Unite , Coasta de Est, mediul universitar) ... Dar și aici, nu vreau să analizez prea mult, să mă cunosc prea mult . Nu vreau să devin prea conștient de acest proces.

1.1'. - Limbs este un omagiu adus lui Beckett și este scris direct în engleză și franceză.-.

NH – Ei bine, nu poți scrie așa, cu ambele mâini. Dar este un text care reflectă un fel de criză de identitate *post-Instrumente ale întunericului* . care a fost un succes de librărie . Dacă vrei , am avut pentru prima dată sentimentul că am devenit scriitor francez; și asta m -a traumatizat , pentru că habar n-aveam dacă asta îmi doream. Și care au fost implicațiile asta? Un scriitor francez are un public francez care știe anumite lucruri și nu știe altele. Cred că toți scriitorii din exil – în exil – își pun această întrebare. Mult mai mult decât scriitorii nativi , înrădăcinați, scriu acolo unde s-au născut. Cine sunt personajele mele și cine sunt cititorii mei și ce poate înțelege fiecare despre celălalt? Care este mai exact relația dintre cei doi ? Aceasta este întreaga întrebare pe care o explorez în *Amprenta lui Lange* , sau arăt un Paris străin plin de străini, care percep toți orașul în felul lor. Și le rog cititorilor să se identifice cu lucruri care nu seamănă cu ei. În cele din urmă, pun întrebarea, mai degrabă, continuu : ne putem identifica cu ceea ce nu ne seamănă? Este amețitor, dacă te gândești prea mult la asta e foarte periculos. Pentru că dacă scriu cuvântul, de exemplu, rue de Seine, toată lumea din această cameră are o viziune foarte clară și simplă a ceea

ce este rue de Seine. Dar dacă pun Rue de Seine într-o carte care va fi publicată în Calgary, orașul meu natal, în vestul Canadei, va avea conotații complet abracadabra de snobism automat : sentimentul prestigios *al* Paris, etc ... cunoscut ? Și dacă sunt tineri, o mai cunosc pe Marlene Dietrich, dacă au optsprezece ani, dacă sunt la liceu? Este o întrebare groaznică , dar este o întrebare. Și Beckett, exact, își pusese această întrebare. El a decis că nu avea de gând să pună nicio referire la lume în cărțile sale . În prima versiune a lui *Waiting for Godot* (o am undeva), a făcut o aluzie la Stalin; L-a scos și și- a spus : acest text va dura dincolo de orice amintire a lui Stalin. Și probabil că avea dreptate să fie atât de sigur de importanța ei. Dar nu știu ce să fac , dar nu-mi pasă...

/./*'. - Revin la ceea ce spuneai despre felul în care ai abordat literatura , cum ți-a fost învățată la început. În această învățătură ai citit lucrări al căror context nu l-ai cunoscut și totuși ele „ ți-au spus ceva ”. Shakespeare, de exemplu, ce știai despre el la acea vreme? Universalitatea a ceea ce rămâne din scris și literatură trece în mod necesar printr-o absență din lume ?

NH -. Aceasta este o întrebare foarte interesantă . Există mai multe tipuri de universal. Există ceea ce este pur și simplu faptul de a săpa și de a spune până la capăt ceva foarte, foarte particular, specific, local. Dar nu sunt în cursa pentru realitate în acest fel. Nu există nicio identitate la care să mă pot identifica așa și să explorez felul în care Tony Morrison explorează oamenii de culoare în epoca post-sclavie din Statele Unite, sau John McGaherney explorează un anumit colț al Irlandei.

DACĂ – Tocmai aceasta este întrebarea: prin care trece universalul, prin care trece ce rămâne prin secole? Revenind la *Limhes,* a fost aceasta o traducere simultană sau o traducere întârziată pentru tine?

NH - Este întotdeauna o idee bună, când ești cu adevărat blocat, îndurerat (ca o scrisoare îndurerată), să spui ce este greșit, dar să o spui cât mai violent posibil. Niciodată nu e interesant să recitesc mai târziu doar gemetele, *nu pot ,* „Sunt inutil ”, etc... Mi- am dat un fel de lumină verde de suferință, mi-am spus că chiar o să încerc să o spun fără cenzură, fără superego lingvistic. Gata, am trecut de la o limbă la alta în text. Iată răspunsul. Textul original este un amestec de nespus ; este de neînțeles pentru oamenii care nu sunt bilingvi . Și apoi scopul meu a fost să scriu ceva intraductibil, așa cum spusese Beckett „ de nespus ”. Am vrut să scriu „intradusibil ”. Și evident, primul lucru atunci, din moment ce sunt foarte atașat de încălcarea tabuurilor , am început să îl traduc în ambele sensuri. Și așa, am produs aceste două texte scurte, dar nu am avut de gând să le public deloc , de fapt, la început. Pentru că Hubert Nysscn m-a întrebat ceva .

IF - Experiența acestei cărți este destul de interesantă. M-am distrat citind în ambele limbi și am văzut că uneori sunt, de exemplu, cinci cuvinte foarte detașate, feluri de fraze nominale pe o parte, în franceză, dar sunt doar patru în engleză. L-am văzut ca pe o modalitate de a juca pe ambele sisteme lingvistice. Această lucrare de scris este interesantă din punct de vedere lingvistic.

NH - Da, sunt pasaje care sunt inițial în franceză, altele în engleză. Mai ales toate clișeele, pentru că am decis să dorm fericit într-un fel de recitare a unui șir de clișee și citate . Știi , toți avem un

pic de „ cap de gunoi ” unde găsim amintiri vechi de lectură, poezie, lucruri învățate pe de rost. Desigur, îmi vine în engleză . Acestea sunt resurgențe, reminiscențe ale copilăriei. A trebuit să găsesc fotografii potrivite în franceză.

DACA - Aș vrea să revin la imaginea autorului pe care o dați ici și colo. În *Dire et interdire,* spui că cele două mari peceți fără nume sunt Dumnezeu și bucurie. Numai acea bucurie a dat dovada existenței sale. În *Dolce Agonia,* de cealaltă parte a traiectoriei tale, este scriitorul-Dumnezeu, sau mai bine zis naratorul-Dieta, care își dovedește existența scriind , ca un fel de pretext, fiecare capitol. El scrie destinul personajelor . „Dumnezeu” și-ar dovedi existența în limbaj doar prin scris? Este un Dumnezeu al plăcerii naratorului, pus în scenă de un scriitor, un autor suprem, care controlează totuși atât ceea ce se spune, cât și ceea ce se spune; dar... fără să o stăpânească nici pe ea. Imaginea naratorului în *Dolce Agonia* este atât fascinantă, cât și ciudată .

NH - Pentru prima propoziție, chiar mă face să roșesc puțin acum . Există doar două lucruri care sunt orientative? Acum cred că sunt multe, multe lucruri care sunt orientative. Încerc să nu fiu fațios în acea epocă, dar acesta este genul de propoziție pe care nu o mai pot produce, așa că este un exemplu foarte bun. Este o formă de mimetism lacanian sau sub-lacanian . Dar pe de altă parte, întrucât *Dolce Agonia* este încă aproape, pot să mă pun din nou în pielea celui care a scris-o. Mizi pe motivele acestei alegeri. Într-adevăr, o spui bine: Dumnezeu nu poate exista decât reificat, sau mai degrabă întrupat, în limbaj. Și aici, Rilke i-a spus cuiva care l-a întrebat despre credința lui că nu înțelege că oamenii pot crede pur și simplu în ceva ce le-a fost datorat, învățat, transmis ca dovadă. Dumnezeu trebuia creat în fiecare moment. Nu putea crede, de fapt, decât în ceva pe care cineva l-a căutat și a găsit pentru sine, chiar dacă asta însemna să-l piardă și să-l caute din nou și așa mai departe . Mi-a plăcut foarte mult această imagine a sacrului, pentru că, deși sunt un necredincios , prețuiesc și sacrul într-un fel. Doamne artistul, da: era singurul care putea cunoaște toate dedesubturile tuturor acestor vieți deodată și să păstreze o anumită distanță comică.

IE - Mă gândesc la *Ebauches-urile* lui Zola , pretexte pregătitoare pentru romane, nedestinate publicării. În ceea ce eu numesc precapitole, scrise de Dumnezeu în *Dolce Agonia,* avem același lucru : „ O să-l pun să facă așa ceva ”, „ O să-l fac să moară ”, etc... E interesant: e ca pregătirea romanului. Numai că, în cazul tău, aceasta este complet integrată în scrierea romanului; Nu este în discuție, face parte din roman. Tu *integrezi geneza capitolului la capitol,* aceasta constituie structura particulară și conceptul roman.

Există acest pasaj în care este descris romancierul :

> „Oamenii nu-și dau seama cât de multă *muncă* este nevoie pentru a scrie un roman”, a spus Hal, scurgându-și a treia sticlă de șampanie și turnându-și un litru. Ei cred că pur și simplu punem pe hârtie lucruri pe care le-am experimentat și *atât.* E multă muncă , băieți ! E ca și cum ai construi o *piramidă* ! Șampania din creierul lui apucă această Imagine și decide să se distreze cu ea. Eu sunt sclavul negru, își spuse el , cu plods. spatele gol. târând blocuri de piatră peste eternități de nisip fragil. Sunt corpul de mumie al faraonului. îngropat în minereul sacru al pietrei, astfel încât ante, să poată călători în împărăția vieții veșnice. Eu sunt arhitectul și maistrul care supraveghează lucrarea.

> comoară și sudoare, mâncare și soare arzător, deșert și mister. Hmm! Nu e rău. dvs. spuse el . pe măsură ce sufletul divin al inspiraţiei îi umple pieptul. Poate o pot strecura într-un capitol undeva... » [IS] .

Imaginea scriitorului [are] , în acest caz, trei fațete: muncitorul care transportă pietrele care sunt cuvintele, faima, spiritul care străbate secolele care transmite măduva substanțială în scris - și arhitectul, constructor de istorie. În această reprezentare – care este a mea – limbajul ar interveni doar parțial sub forma unui obiect.

NH - Nu, asta nu este. Poate că te-a indus în eroare semnătura de punctuație , dar nu au fost acele trei lucruri. Sclavul, faraonul, arhitectul și maistrul, acestea sunt primele trei lucruri. Dar apoi lista continuă. "Eu sunt comoara și sudoarea. Eu sunt mâncarea. Sunt soarele care palpita. Sunt deșertul. Eu sunt misterul. "Eu sunt" este implicit, în repetare, acolo, peste tot. Deci, nu știu dacă veți găsi echivalente simbolice pentru întreaga listă, dar, în orice caz, încercam să spun că scriitorul trebuie să fie ele care să le conțină absolut toate elementele și contextul care le conțin toate, că acesta este atmosfera care le conține absolut toate elementele și contextul. El trebuie să sufle viață în toate deodată.

Intră - Ce declanșează folosirea sacră a cuvintelor și ce o împiedică?

NH- Cred că aceasta este de obicei o întrebare la care nu pot răspunde. Dar în ceea ce privește folosirea cuvintelor de zi cu zi în texte, este cu siguranță una dintre ambițiile mele. În pictura olandeză din secolul al XVII-lea, dacă înfățișați o femeie care își îndepărtează copilul, înnobilați acest gest, nu-i așa? Putem arăta toată tandrețea de care este impregnat acest gest. Dar nu este același lucru să îndepărtezi un copil și să pictezi [16] dezgroparea unui copil. Am și un anumit sentiment de răzbunare pentru orele pierdute de femei sau petrecute, uneori complet irosite, făcând treburi casnice. Mi se pare incitant să pot scrie un pasaj despre călcat și să-l transform aproape într- un sacrament religios. *intra* - Mă întrebam despre apariția unei alte limbi într-o poveste. Mă gândesc în special la *Amprenta îngerului,* sunt două momente : momentul în care Rafael îi permite să spună „ tu ”, iar apoi ea spune : „tu, tu, tu ” ; și încă un moment când îl întâlnește pe Andras și acolo, a spus un cuvânt nou, de fapt, un cuvânt nou pentru ea.

N.IL - Da, chiar acesta este subiectul cărții. Este un pic o carte despre Babei și despre diferența dintre limbi ca simbol al dificultății noastre de a ne înțelege unii pe alții și de a ne pune în pielea celuilalt și de a fi împreună. Deci, cartea este plină de neînțelegeri; Un alt exemplu este aviatorul american al cărui avion s-a prăbușit lângă ferma lui Saffie în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, când ea era mică... S -a prăbușit într-un hambar care a ars, s-a carbonizat, a murit trei sferturi : iese dimineața să danseze, să țopăie, și în jurul lui, să țopăie și în jurul lui , să- l vrăje , ea se îngrozește și se îngrozește complet. Și acesta este același lucru: nu ne putem da seama ce ne spunem unul altuia .

În această carte, problema limbii și a comunicării este una dintre temele majore, nu este neapărat tema tuturor cărților mele. Dar am avut o mare plăcere să scriu franceză proastă. Tocmai, v-am spus mai devreme, am scris-o după „recunoașterea” mea ca scriitor francez ; Așa că, mi- am

---

[16] Nancy Huston. *Dolce agonia,* Actes sud/Lenieac, 2001, p. -101-402.

spus, o să arăt că poți să faci greșeli în franceză și să fii totuși o persoană bună. Saffie și Andras și alții fac greșeli mari precum casele și corectorii mei de la telefonul Actes Sud : ești sigur că vrei să lași asta? Dar da, asta este. I-am întrebat pe prietenii mei maghiari și germani despre greșelile pe care le facem când învățăm limba franceză, pentru că nu sunt la fel în funcție de limba din care venim; Eram foarte atasat de aceste greseli.

intra - În ceea ce privește clișeele, se întâmplă la fel în franceză și în engleză ? Când învățăm o limbă, încercăm mai întâi să aderăm la clișeele limbii ...

NH - Suntem mult mai conștienți de limba pe care o învățăm. În limba noastră maternă, clișeele ne scapă adesea . Irene Fenoglio a citat această propoziție din *Limbes/limbo* care spune: în limba străină, nici un loc nu este comun, adică nu există loc comun, tocmai ; Ceea ce iei drept locuri comune, aud, simt.

Enter - Sunt foarte impresionat de felul în care ai atins aceste caiete și de ceea ce ai spus despre călătoria ta în Statele Unite, această intimitate cu obiectul. Mai scrii în caiete? Te lași să scrii pe foi de hârtie libere? Care este raportul tău pe hârtie?

NH - Scriu pe foi de hârtie libere, pe ecranul computerului, dar nu întotdeauna, depinde. Și chiar depinde de cărți. *Amprenta îngerului,* Am scris-o într-un caiet cu spirală, mic, cu viteză mare, de mână : am o umflătură pe degete. Apoi am întors-o și am scris invers, așa că totul a fost complet completat. În timp ce alte cărți le scriu în întregime pe computer. *Variațiuni Goldberg,* am scris-o pe hârtie aurie, galbenă... *Întrebare* - Este întotdeauna o legătură cu subiectul cărții?

NH - Nu, are legătură cu superstiția mea. John Le Carre, un intervievator Telerama , a spus: " Este ca și cum ai fi într-o casă și ai aștepta să vină fantome. Uneori le lăsăm tot felul de lucruri să mănânce, facem zgomote pentru a-i încuraja să vină și apoi nu mai vin." Asta este. Este un pic ca mâncarea pe care o las pentru fantome, este pentru a crea condiții favorabile; Sună copilăresc, dar nu e nimic copilăresc atâta timp cât funcționează.

introduceți - Prezența fotografiilor în *Visages de l'aube* a jucat un rol în scrisul dumneavoastră?

NH - Da. Dar nu am putut să fac toate fotografiile din valiză, așa că am făcut o fotografie, care nu era a lui Valerie Winckler, ciudat, ci era o altă fotografie a unei mame care își ținea copilul complet acoperit de mucus, ei bine... care tocmai și-a părăsit corpul; A fost deodată respingătoare, sublimă, pe scurt, toată emoția acelui moment. Am avut asta în fața mea pentru prima schiță. Apoi m-am întors la Paris. Am tastat și m-am înconjurat de fotografii cu Valerie. În biroul meu, le-am așezat peste tot, pe pereți, pe rafturi, pe podea etc., pentru a-i cunoaște cu adevărat și a-i vedea ca indivizi. Pe fiecare dintre ei i-am asociat cu unul dintre bebelușii care s-au născut în povestea mea, le-am dat nume etc., i-am investit

va trebui să. Și după un timp, după câteva săptămâni de lucru ca Qa, am început să-i văd ca niște mici judecători, foarte severi, foarte serioși, care se uitau la noi, adulții, și ne condamnau pentru felul nostru de a încurca lumea și viața lor. În acel moment, sensul rugăciunii „ miluiește-ne pe noi ” a început să fie adresat copiilor , parcă le-ar fi cerut iertare copiilor.

DACA - Până la urmă, pariezi foarte mult pe scris.

NH .- Acolo, în acest text?

DACA - În acest text și în alte romane.

NH - Da, de asemenea... sigur.

THE. - Este, în orice caz, una dintre temele foarte prezente

NH - Dar toate formele de artă de fapt, nu? Sunt pictori , dansatori, scriitori, actori. Farsă că este ca o metaforă pentru încercarea noastră de a da sens vieții. Artistul este ca un model în miniatură al speciei umane, cu încercările sale, mânuirile, nenorocirile, părul rupt și momentele de exaltare.
DACA - Și care este particularitatea scrisului în comparație cu alte arte?

NH - După cum a mai spus Rilke, îmi cer scuze că l-am citat atât de des, particularitatea scrisului este, evident, să folosim această chestiune banală și cotidiană în care comandăm și o masă la restaurant, ne plătim taxele... Rilkeit Rodin care poate lua masa lui de lut și o pune acolo și să-și întoarcă viața cu noi și să trăim , cu noi permanență materia noastră și o înjosim *în* fiecare moment. Și așa, tot din acest motiv trebuie să înconjurăm scrisul cu un asemenea ritual care poate părea puțin prostesc, pentru a marca momentul în care părăsim uzul cotidian și intrăm în uz sacru , pentru a folosi un cuvânt mare, în care încercăm să facem ca fiecare cuvânt să cântărească complet și nu prea mult.

SCRIEREA ȘI GRIFON NAG E

Bernard PINGAUD

Bileţel

O când mâzgăliți? Este absurd, pentru că de fapt mâzgăleește.

Ar trebui mai degrabă să tacem și să ascultăm. Nimic nu este mai inocent, mai puțin subversiv decât acel aclivil. Alții, cum ar fi să facă cuvinte încrucișate sau să rezolve probleme de robinet, el mâzgălește. Dar este într-adevăr același lucru? Aceasta este adevărata întrebare care ne preocupă. La început, ea nu a cerut mare lucru. Văzându-ne pe toți adunați în jurul mesei, cine și-ar fi imaginat că în familie se ascunde un răufăcător? A ocupat puțin spațiu și nu a făcut zgomot. I'aliemmenl, pe un simplu caiet de ciorne brute. și-a aliniat replicile . Uneori plutea pe un elan. uneori se întorcea, tăia un rând sau un paragraf întreg, alteori ridica televizorul. Dacă am fi fost mai atenți, ochiul gol pe care îl privea drept înainte ne-ar fi îngrijorat deja. La ce se uita el și noi să nu vedem? Dar multe momente de la distragere la distragere. Vile, s -a întors la lașitatea lui. Acum vedem că craniul este crăpat. mâna care se mișca în mod regulat înainte pe pagină, oprindu-se în cele din urmă din nou, fără un motiv aparent. Mi-a plăcut, recunosc, mâzgălitor negru. I-am fost recunoscător pentru modestia, discreția lui. Cu siguranță nu am avut senzația că merită să dispar. Dimpotrivă , el era acolo. printre noi, amestecat cu noi, cât se poate de strâns . Și deși mâzgălirea mi s-a părut, ca și altora. o ocupație ciudată. pentru a folosi expresia tatălui. „la fel de prost ca Grenuc” am găsit acolo un fel de mângâiere, încurajare. Am fost fericit cu darul lui. ce spun? fericit ' cred că l - am invidiat .

Acest pasaj este preluat din primul text din „ *Adieu Kafka”,* intitulat „ The Habitual Jumble”. Mâzgălitorul în cauză aici este nimeni altul decât naratorul

[1] *Adio Kafka,* Gallimard, 1989. p. 75-76.

însuși, ne vom da seama de asta la final. Povestea este parțial inspirată din experiența lui Kafka de copil, care chiar scria în caiete seara, înconjurat de familia lui. În restul textului, aflăm că, atunci când familia lui l-a întrebat: „Mâzgălești?”, naratorul răspunde : „nu, eu scriu”. Și familia se întreabă despre semnificația acestei distincții misterioase. Câteva minute mai târziu, nu a rezistat să arate o pagină pe care o scrisese. În acel moment, unchiul ia textul, citește pagina care povestește despre un prânz în familie și lasă caietul jos, spunând: „ obișnuitul amestec ”.

Kafka , evident , nu a vorbit despre " mâzgălit " . Expresia vine de la familia mea. Aveam o mătușă bătrână pe care obișnuiam să mă duc să o văd din când în când în Besançon și care, văzându-mă scriind pe o hârtie, îmi spunea : „ Deci, încă mâzgăliți”. Cuvântul nu era în sine peiorativ. Se întâmplă că bunicul meu, pe care nu-l cunoșteam, și unchiul meu au scris ; Au scris cărți de istorie sau articole istorice. Se mai spunea că *s-au născut.* Mâzgălitorul este un fel de personaj mitic specific familiei Pingaud, la care am visat mult. Cuvântul în sine este interesant datorită sunetului său, care evocă atât „ gheara” agresivă a animalului, cât și „ laba ” caracteristică a unui artist. Dar definiția lui Robert nu este foarte liniștitoare: „ persoană care scrie prost ”, la figurat : „ scriitor rău ”.

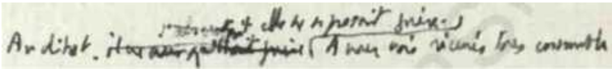
Iată prima * mâzgălire» corespunzătoare acestui pasaj din care îmi pornesc reflecția.

F'Mrt'Jp.fyÂ A * ' 1 <U*Vvw VW *hrn>t '} A **'Mjrrt».* '■•lA--A *fl** /'<«aU

/» OVX'IM *lAfaty ****   *t v iohu' ' t*   IA*-*V *

'A/ZAA BA' y'M > H>'<*u t 4r *uli'v*   p/Arv> AI . 4A4 */*• *f/l v'b «*>u'** A*

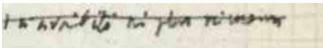
t//<6 6 <A-'d M AAU, Avv/(l*yV«



AVJATXA A

4Zj£   A<4,.»A.A Â*I//'«<AA yh',/>7 ZA-'A'/ 4 <*f*'**   4

Ea rivțyjJl-Av*   4A*UA



llAt'/VA'/ AAUhU. AAZA/U.10*- hv/<

o» XAV'W/,   A v h 1 *I v*   *J hr.* n

#)M'A <A CI'RJ»V, //<-'< OAM*A P VA/> X/TA   X4V,4M;A ZU,
<AA-4l 44K A* 4»7* *-*<*' ĂjActu. - YM /J4 K«i   *M*

/<»(/, A(A *19/AtA!A & (W-*h.* oAlWAAv _ *hl**- 1AW A OAAAA**» *Cțyytm* *f^Cji '*\v'*'tA4Vu.*   4/' JH/Z/AAJ

4, A?

■ w-A i,   .*'>
*A^UUIA**   -^*y U*

Avi' Wu, .A'   tjW AAA»/ *t* « V- *O iij^>c^^>4^*

J yu/'Jb-U'A»T ^>j/>*   *)iiX/* 1 ^i\rvf <•* V<*f*

DIY

Nu sunt sigur că e foarte bine atunci când scrii să pui la îndoială prea mult sensul muncii cuiva. Poate deveni paralizant. Dar odată ce începi, e greu să te întorci. Dimpotrivă, trebuie să încercăm să integrăm teoria în practică. Am plecat deci de la acest mit de familie să dezvolt încetul cu încetul, prin încercări și erori succesive, o mică teorie personală care nu are nimic științific. Am „fășurat", așa cum spune Levi-Strauss, chinuitorul fiind cineva pentru care orice cade în mână „poate fi întotdeauna util". Prin întâlniri întâmplătoare, m-am inspirat din filozofi precum Sartre, Merleau-Ponty și Jankelevitch, artiști vizuali precum Duchamp, psihanalisti precum Winnicott și naratologi precum Gerard Genette. Această mică teorie, pentru că se bazează pe idei luate ici și colo, mă va ajuta să-mi văd puțin mai clar propria activitate. Despre asta aș vrea să vorbesc punând la îndoială opoziția dintre mâzgălire și scris.

Ce este literatura? M-am întrebat mai întâi, în Urma un exemplu ilustru. Sau mai precis, care nu a fost principalul punct al lui Sartre: ce este limbajul literar? Cum diferă limba literară de limba pe care o folosesc în fiecare zi? Am fost condus să pun la îndoială acest lucru când am editat un număr special al revistei *L'Arc* despre Duchamp. La început, nu știam nimic despre Duchamp. În timp ce mă gândeam la *gata făcute* , am început să „fășuresc" [14]. După cum știe toată lumea, *ready-made-ul* este un obiect preluat din cea mai cotidiană realitate și pe care artistul decide, într-un mod cu totul arbitrar, să-l ridice la rangul de operă de artă. Nu cred că Duchamp era conștient de sensul mai profund al acestui gest. Pentru el, a fost în esență o provocare împotriva ideii tradiționale de artă. Dar la ce ne referim când definim o operă de artă ca rezultat al unui simplu decret al artistului? Sau, mai precis, ce permite transformarea invizibilă a obiectului? Este actul de *a te expune* și de a-ți suspenda temporar funcția. Îmi amintesc că am văzut într-o zi la Muzeul de Artă Modernă un scaun pus în fața unui perete. nota de linie a precizat că acest scaun făcea parte din expoziția actuală; Fără el, un vizitator obosit ar putea fi tentat să stea pe el. Ceea ce caracterizează *gata făcut* este

tocmai caracterul său reversibil : un fel de bătaie, o ambiguitate personală imprimată unui obiect care, expus, devine operă de artă, dar care își poate recâștiga imediat statutul de obiect cotidian, funcția sa obișnuită. În același timp, am citit o carte curioasă, *Texte* de Jacques Hermann. Această carte era compusă din fragmente preluate de pretutindeni : agendă telefonică, carte de identitate, curs de geografie, prospect... Iar ideea era să spună : dacă extrag acest fragment din contextul lui, cu alte cuvinte dacă îl „ expun", devine ceva literar . De parcă, în adâncul sufletului, fiecare text literar ar fi fost doar un fel de citat. Limbajul literar, nefiind distins în niciun fel de limbajul în general, ar fi literar, indiferent ce persoana care scrie hotărăște să numească literar. Mai trebuie să mergem mai departe.

---

[14] Fiecare număr din L'Arc a fost dedicat unei figuri, filozofice sau artistice. Textul despre *ready-made* este public în *Les anneaux du merège,* Gallimard. Eseuri folio, 1992.

Ce caracterizează *opera,* ca să folosim un cuvânt care nu mai este foarte popular astăzi? Aceasta nu este doar „expunerea ” limbajului. Asta pentru că, prin această expoziție, limbajul se închide în sine (ni se dă sentimentul de a se reforma), spre deosebire de limbajul cotidian, care rămâne mereu deschis noilor evoluții. Opera are două caracteristici fundamentale: ea constituie un tot fix; nici un cuvânt nu poate fi adăugat sau eliminat. Și acest set este închis. Ia un roman, s-ar putea să vrei explicații suplimentare despre comportamentul unui personaj, s-ar putea să le visezi, dar autorul nu ți le va oferi , în primul rând pentru că nu mai este acolo să-ți răspundă, dar și pentru că a decis ca autor ca discursul său să -l imite pe cel complet format în fața unei pagini. De parcă, scriind această carte, ar fi epuizat totalitatea limbajului. Dacă urmărim acest raționament până la concluzia lui, suntem aduși să credem că nu există literatură în afara publicării. Mulți oameni scriu cărți, le termină și le scriu într-un „întreg” - această noțiune este prezentă chiar și pentru un scriitor amator. Dar o percepem cu adevărat doar atunci când se concretizează într -o carte publică : „finisarea tiparului” este, într-un fel, garanția a tot. În *La namsee,* Roquentin, reflectând asupra noțiunii de aventură, descoperă în cele din urmă că „pentru ca cel mai simplu eveniment să devină o aventură, tot ce trebuie să facem este să începem să-l spunem”. Aș spune un stilou în același mod: pentru ca o serie de cuvinte să devină literatură, este necesar și suficient să facem din ea , prin „ expunerea” care reprezintă publicația, un întreg.

Există însă o diferență esențială între textul *readymade* și cel literar. Pot să iau scaunul de la muzeu și să mă așez pe el. Romanul nu poate reveni la propria expunere. Lucrarea rămâne ca a

obiect predat publicului si desprins de autorul sau care dispare in fata lui. S-ar reduce oare literatura la această lovitură de forță urmată de un abandon inevitabil ? Din nou, lucrurile nu sunt atât de simple.

A scrie

De ce această mică teorie este doar pe jumătate satisfăcătoare? Pentru că viziunea operei ca obiect, ca întreg închis în sine, este viziunea cititorului. „ Întotdeauna din ansamblu cititorul înțelege fiecare propoziție, fiecare cadență a narațiunii, fiecare suspendare a evenimentelor ”, scrie Merleau-Ponty. Când o privim din punctul de vedere al autorului, cel care creează opera, perspectiva apare oarecum diferită. Eu scriu un roman. Sper să facă totul. Dar acest întreg nu există încă , este un viitor care se află undeva la orizontul muncii. Cadoul scriitorului este făcut din bâjbâială permanentă. Valery a refuzat s- o lase pe marchiză să iasă la ora cinci. Avea dreptate: de ce cinci în loc de șase? Aceasta este ceea ce Genette a numit pe bună dreptate „ arbitrul narațiunii ”. Arbitrarul de care nu se poate scăpa cu adevărat decât reconsiderând romanul de la final. [15]. Unii romancieri fac planuri precise pentru a se proteja împotriva tuturor riscurilor

---

15 Cf. în *Figurile II,* Le Seuil, 1969, articol intitulat „ Probabilitate și motivație ” .

; alții pretind că se angajează într-o aventură. Personal aș spune că întotdeauna avem cel puțin o mică idee despre obiectivul spre care ne îndreptăm. Dar ceea ce lipsește, și ceea ce este principalul, este creatura însăși ; Rezultatul este că rar ajungem acolo unde credeam extratereștri.

Ideea „ întregului ” este așadar în esență o idee a contemplatorului, a spectatorului operei. Dar și autorul trebuie să se împace cu asta, voi reveni la asta într-o clipă. Vladimir Jankelevitch distinge, în *Ireversibil și nostalgie* [16], Ireversibil și irevocabil. M - [17]am gândit mult timp la această distincție pentru a vedea cum s-ar putea aplica poveștii .

[.'ireversibil, aceasta este situaţia autorului. Timpul considerat din punctul de vedere al ireversibilității este ceea ce Jankelevitch numește „obligația direcției unidirecționale ”: mergem spre, irevocabil indică faptul că, dacă ne întoarcem spre trecut, nu mai putem schimba nimic acolo . Practic, autorul ar fi mai degrabă în ir

reversibil. Cititorul, la rândul său, se trezește mai degrabă în fața irevocabilului în acest sens pentru că dacă plăcerea lui constă în a nu ști *încă* ce se va întâmpla, știe în același timp că lucrul s- a întâmplat *deja* .

Abordez astfel tema de reflecție pe care mi- am propus -o : *Scrierea și mâzgălatul.* Să vorbim mai întâi despre proiect. Trebuie să subliniez că de foarte multă vreme am scris cu un pix în caiete mici de 96 de pagini .

Pe atunci, după ce scriam cinci sau șase pagini, le curățam copiendu -le manual. La un moment dat, am trecut direct la tast. Mi-am tastat propriile texte. În ceea ce privește „ proiectul ”, ceea ce noi numim schița brută, prima schiță să spunem, atitudinea mea este una de prudență : textul nu este încă definitiv și, în același timp, deoarece este o schiță brută, nu mă compromite. Nu sunt prea dedicat unui proiect. Cred că o să o repar atunci. Este deja destul de satisfăcător să fi făcut asta și nu e periculos, știu că problemele vor veni mai târziu când mă recitesc. Există așadar o tentație foarte puternică de a te opri aici.

Mi s-a întâmplat adesea să iau notițe, să-mi imaginez scene , replici , lucruri care ar trebui să apară... și apoi să-mi spun : azi, nu voi merge mai departe. Așa cum este, încă nu s-a decis nimic. Lil , mâzgălim .

Mâzgalitul va deveni scris dacă decid că textul este final, dar deocamdată nu spun asta. Flaubert a numit-o „ deziluzie cu paginile copiate”. Scria laborios douăzeci și cinci de rânduri din *Madame Bovary* pe zi, dacă totul mergea bine. Apoi îl copia, iar a doua zi , recitind ceea ce scrisese, s-a convins. Această deziluzie zilnică este banală; nu pune în mod fundamental sub semnul întrebării munca realizată. Vă invită doar să o luați din nou sau, în cel mai rău caz , să începeți de la zero. Există ceva mai rău: este același text - și acolo. revenim în ambiguitatea *Ready made* - Uneori mi se poate părea ca scris, alteori ca mâzgălire. Când spun scris, mă refer la un

* Flammarion, 1974.

[17] Vezi *The Rings of the Carusel, Writing and Literature, „* Ireversibil, irevocabil : Povestea”, Gallimard, 1965.

text terminat pe care să-l asum, care probabil să apară în lucrarea viitoare, tocmai pentru că îl prefigurează. În cazul mâzgălirii , nu, avem îndoieli. Și ceea ce mă tulbură de foarte mult timp - am vorbit mult despre asta în această mică carte *Ecrirejour et tiuit'* , care este de fapt luat din note

[6] Gallimard, 2000.

- Ju M' A *, Z«y X 'Z'* - A «£*.

A - Jgz/u A _•

— *tytpf-'/k* fa k)^ll/Ă/r'*

'\4 K l\L'cpO f* / " / "*44* / " / "

>. t 6-k>'hA ÎJZ r«c<//c-AZ ;kA

<(bW>\ h'CA/UvM Vuvju KpiV>iAU«>- W+lVuM» A4H, *JUJ jf.* ■ ' £

AA»A A,AM ' c'uw A*- • J< nA A U

și jvVA *dejucat;* ua K AV> *d* fexW-A } *u. k* yA\AAu A--- /G VA . *J\.* Wt, The/ c A/o-t>

J'tm.tiV <yU Cviw X»

djj'di'' ZuZXi/ C X M / cu.(rxt *1* Ziua tAeX ,

Uhif £4M/Xt- J(6/UK/A .hl) yAvu «p *jc* A,/ A Â */«*■ *c^U'3^!* k H/ry- AZ 4 FLUENT*'

& G *y/' *c,*

' " <Jy.W y« H /uc.- 13 U» *dyd* U K/UI A A- •h*J/v>u<J..

obi««uA *L. v}'jfL* *l~ dj A '/o Mk*

Ijr A ' -s> *si Okd fv'u d*

„ NOSTRU" . •' .... 1 r. - . ...

/• L ....

C6_- **a ■<„** ***'Li^Vofc***

4 **' <£cG « Louc/c ca C'lu-pyA-h,** ***fcjfap c 0*** **1/GC» «'A(VAX'G l/ I7u, Zî7«yV/ G**

- k<JU. /7—k ***&. ț-J&ț, a ' 1 cci6 t)Q*** ***js /, U, f^rd P.***

<it*. kJ. c £'l^i^ fo to J\fa

& Vezi* Z 6 *și urm.

care a fost un accent major al muncii mele de ani de zile este că același text se poate balansa, ca Qa, fără un motiv aparent, dintr-o parte în alta. La un moment dat , mi-am spus: da, e Qa, ține. Și apoi dintr-o dată, nu : nu, este mâzgălire. Fenomenul se datorează, îmi imaginez, faptului că, atunci când un scriitor se recitește, el se află într-o anumită poziție, întrucât trebuie să fie cititor și, în același timp, este tot autor. El citește ceva ce a scris și este în proces de rescrie, de fapt, atunci când se citește el însuși. Pentru că atunci când ne recitim , ne aflăm în procesul intern al scrierii. Avem așadar atât viziunea cititorului, adică: toate acestea sunt necesare, sunt bune, sunt acolo , sunt fixe, definitive; și apoi, în același timp, o avem pe cea a autorului care vede asta din interior și pentru care este provizoriu, este fragil, care pune la îndoială sensul a ceea ce a făcut. Această bătaie dintre grifonul care înoată și scris evidențiază natura mereu fragilă a literaturii . Ca să mă asigur, să trec dincolo de mâzgălire, este nevoie de ceva mai mult, ceva care să mă convingă pe mine, scriitorul, că fac progrese în realizarea textului , de acuratețea lucrării mele.

Sunt două noțiuni de care mă agățăm: Pune este reprezentat de cuvântul exactitate, a nu fi confundat cu adevărul; Pe de altă parte, ideea de ansamblu este cea care desemnează percepția interioară a „întregului ”. Voi încerca să fiu mai precis.

Reflecția mea asupra *acurateței este* legată de lectura mea despre Winnicott. Psihanalist englez, Winnicott a dezvoltat, din observația copiilor, o teorie a „ obiectului [18]tranzițional ” care poate fi extinsă la toate obiectele culturale . Ipoteza este că ceea ce copiii numesc în general „ dudou ”, lucru de care nu se pot despărți în primii doi-trei ani de viață, reprezintă un mod de trecere de la faza inițială a atotputerniciei în care bebelușul este una cu mama sa, la aceea în care mama este ceva ce îl părăsește, depinde de acest corp, are multe decât atât . cu ce se confruntă . Nu facem niciodată această descoperire, iar cultura, luată în sensul său cel mai larg , este mijlocul inventat de oameni pentru a o face acceptabilă. Cu alte cuvinte, operele, fie ele artistice, literare, muzicale sau altele, sunt atâtea „mângâietoare” menite să asigure trecerea mereu periculoasă între eul atotputernic și mut al copilăriei și asprimea lumii exterioare. Este necesar, spune Winnicott, să se mențină

Iluzia că există o realitate exterioară corespunzătoare capacității noastre de a crea și că trebuie să o facem a noastră, ca să zicem „a noastră”, în mod absolut. 1 unitate din primele luni. De acolo, cea *gata făcută* se extinde sau nouă dimension care permite să înțeleagă efectul. Pentru ca un astfel de obiect „ex post” luat la voința artistului să mă atingă, trebuie să- mi apară ca un obiect de tranziție și trebuie să-l pot încorpora, într -un fel, în propriul meu spațiu cultural. Winnicott sprijină învățarea realității este „o activitate fără probleme”. Ceea ce numesc exactitate, sentimentul exactității, îl am când scriu o propoziție și îmi spun : este ***$tl*** Evident că nu este un adevăr științific, ci o intuiție liniștitoare, la fel de liniștitoare ca și certitudinea pe care o fac doi și doi : „ Ah ! ceea ce tocmai am inventat este ca și cum aș fi descoperit, de parcă ar fi fost deja scrisă cu mult timp înainte, Flaubert a spus-o foarte bine: „ Pentru cei care văd lucrurile cu o oarecare atenție, se găsește mult mai mult decât se găsește . Pentru mine, acuratețea mă referă la ceva care este undeva în spatele meu, foarte departe sau foarte aproape, în orice caz , se referă la fanteziile mele nu se spune, dar care va ieși la suprafață, poate, în această propoziție pe care am, într-adevăr, impresia de a *o redescoperi* și nu de a regăsi. Nu e vorba deloc de conținut. Ar fi mai bine să vorbim despre o voce, despre un ton, este ceva ce se aude, care rezonează prin text și îl face necesar.

Al doilea concept care mă lasă în afara ghidului: *V împreună.* Prin aceasta mă refer la „ întregul ” așa cum apare în scris. Cuvântul vine și de la Flaubert: „ Când cineva scrie ceva despre sine, propoziția poate fi bună în stropi... dar întregul lipsește ”. [19]. Sau, într-o scrisoare către Louise Colet : „ În colier, ceea ce contează nu sunt perlele, ci firul ”. Textul nu este „ honor ”, nu este din scris, pentru că dacă acest text nu este aici, se pierde o clipă din vedere . De exemplu, când am citit un început celebru precum „De mult timp, m-am culcat devreme ” sau „ Azi. Mama este moartă”, am deja totul acolo , care stau la baza lui . Este evident pentru cititor. Dar autorul, pentru că nu cunoaște încă rezultatul lucrării, trebuie și el. și într- un alt fel, simte, de la un capăt la altul al acestei lucrări, prezența acestui „întreg ”

„Joc și realitate, Gallimard (col. „Cunoașterea inconștientului”), 1975.

Corespondență, 1853.

în curs de formare, *de parcă ar fi deja acolo.* Sunt două propoziții pe care îmi place să le citez. Unul este de la Flaubert: „Cea mai simplă propoziție precum „a închis ușa” necesită trucuri artistice incredibile”; Un altul este de la Kafka: „Să scriu o propoziție fără să aleg, de exemplu, „se uita pe fereastră” și este deja perfectă”. Aceste două propoziții contradictorii sunt ambele adevărate. Fișierele desemnează jocul dublu despre care am vorbit, ritmul dintre scriere și mâzgălire în care este prins scriitorul. Ceea ce pune capăt bătăii este întreaga funcționare ca ghid și criteriu al scrisului.

Trebuie să adaug, desigur, că, deși ambele concepte astfel „moștenire” îmi permit să avansez în munca mea, niciunul nu mă poate garanta împotriva riscului inerent scrisului. Inexactitatea nu este niciodată sigură, deoarece percepția întregului care ar trebui să o garanteze poate, în mijlocul unei propoziții, să dispară. Mi s-a întâmplat foarte des să fi abandonat complet texte în curs, uneori după treizeci sau patruzeci de pagini. Ne spunem: propoziția pe care tocmai am terminat-o nu este corectă. Ne întoarcem pentru a găsi eroarea, iar apoi, pe măsură să ne întoarcem, în sfârșit ne dăm seama că trebuie să facem totul din nou, ca atunci când o cusătură tricotată se slăbește, tragem, tragem și toată tricotarea dispare. Chiar dacă ne permite, prin încercare și eroare, să trecem de la o pagină la alta, acest criteriu de acuratețe nu ne protejează.

În ceea ce privește sentimentul întregului, fragilitatea acestuia se datorează, fără îndoială, faptului că ea însăși nu garantează finalizarea. Mi-am dat seama de asta în timp ce vorbeam cu un scriitor pentru care am cea mai mare admirație, Louis-Rene Des Forets. De vreo zece ani, poate mai mult, Des Forets lucra la o lucrare căreia îi dăduse titlul provizoriu *Os tina to'* [1] . În mintea lui, a fost un fel de autobiografie, condusă nu ca o narațiune liniară, ci ca o serie discontinuă de fragmente, fiecare reprezentând, în maniera „epifaniilor” lui Joyce, un moment cheie în viața lui, și mai ales în copilărie. pe care voia să-l reînvie prin puterea Scripturii. De la an la an manuscrisul *lui Ostinato* a devenit mai gros. Louis-Rene des Forets nu a reușit. Cred că însuși procesul în care a fost angajat l-a condamnat la interminabilitate și treptat a devenit conștient de acest lucru. Ca punct de plecare, a publicat, din când în când, câteva dintre aceste fragmente într-o revistă. Ultimele scrieri au fost

Publicate în Mercure de France în 1997, texte în care el însuși punea la îndoială ciudata sa întreprindere : să continue? A avut sens? Iar cartea, deviind de la proiectul original, a devenit o meditație asupra scrisului în sine. Diversi editori doresc să reunească acest fragmentat. Era foarte reticent, dar în cele din urmă, din oboseală și, de asemenea, presupun, ca orice scriitor, din nevoia de recunoaștere, a acceptat să încerce să facă o carte din asta. Speranța lui era să „ găsească elementul care să justifice întregul curs împotriva fiecăreia dintre părțile sale ”. Veți fi observat cuvântul „ ansamblu ”. Acest element, desigur, nu a existat; nu a fost niciodată în stare să pună mâna pe el. Trebuia să se mulțumească să facă o alegere între textele care se repetă adesea și să le reclasifice în așa fel încât să le dea o anumită coerență. Rezultă o carte, adică un „întreg” care a primit o primire extrem de admirativă și călduroasă din partea criticilor, dar care, în ochii scriitorului, nu a constituit în niciun caz „întregul ” la care visase. După cum ținea să sublinieze,

poate nu fără o oarecare cochetărie, într-un prim avertisment, publicarea acestei cărți avea unicul scop de a „face accesibile elementele împrăștiate ale unei lucrări în curs de desfășurare, starea ei provizorie excluzând orice posibilitate de organizare și însăși natura ei perspectiva unei unificări reușite ”.

Reflectarea la *Ostinato* m-a determinat să-mi imaginez un nou concept, cel de „scriitor ”. Eu numesc un scriitor „ scriitor ” în măsura în care este condus de o forță care îl obligă să scrie și pe care nu o domină cu adevărat . 20 . El poate controla doar cursul. Scriitorul, pradă scrisului, nu are de ce să termine – nici un motiv rațional, cel puțin, pentru că întotdeauna mai este ceva de spus, sau de spus același lucru diferit. Așa că suntem prinși în acest proces de interminabilitate care se poate termina doar cu publicare , oricât de nesatisfăcătoare ar fi, cu excepția morții. Louis-Rene Des Forets a murit fără să fi găsit „ele”, rămâne *că Ostinato,* în forma în care l-a prezentat, nu este un *text provizoriu,* este o operă.

Dacă această noțiune de scriitor are vreun sens, înseamnă că trebuie să facem o distincție finală între scris și literatură. Literatura este destinată în momentul în care scriitorul trebuie să se oprească din scris, în momentul în care decide

2° Astfel Lottis-Rene Des Forets, în urma unei tragedii de familie, a rămas timp de zece sau cincisprezece ani fără să scrie. Pe vremea aceea picta. Și apoi dintr-o dată, într-o zi; o forță „ căreia nu era vorba de a rezista” l-a adus înapoi la masa lui. Atunci a început *Ostinato.*

repare textul lui publicându-l. Aceasta presupune că publicarea nu este doar o decizie pe termen scurt și, de exemplu, rezultatul unei decizii externe . Aceasta presupune că scriitorul are de fapt „cheia”, sau cel puțin crede că o are. Astfel, există un fel de contradicție între scriere și mâzgălire, pe de o parte, care au în comun capacitatea de a continua la nesfârșit, și literatură, pe de altă parte, prin aceea că este, în sensul propriu al termenului, un „ produs finit” acasă ca atare. Literatura modernă are un număr de „scriitori” încăpățânați care ar dori să poată „ nu termina niciodată” . Eu însumi am experimentat această ispită. Presiunea guvernului este atât de puternică încât este greu să cedezi. Vine un moment, însă, când trebuie să ne oprim, să punem literatura împotriva scrisului, dacă nu vrem să pierdem scrisul în sine. Scriitorul este cârtița lui Kafka care nu încetează să sape gropi și să construiască noi apărări; Dar ce rost ar avea tot acest efort dacă nu va avea ca rezultat o vizuină?

aș dori să închei fără să menționez utilizarea unui computer. După o rezistență foarte serioasă, mi-am dat seama în sfârșit că se merge mult mai bine pe un ecran decât pe un notebook, din cauza posibilităților infinite de editare și rearanjare a textului pe care le oferă tastatura. Este chiar pericolul computerului să faciliteze corecțiile până în acest punct, deoarece cu *sistemul copy-paste* textul aparent cel mai complet poate fi pus complet sub semnul întrebării în orice moment. Calculatoarele sunt inamicul „ totul ”. Îmi imaginez că dacă Proust ar fi avut acest instrument la dispoziție, *Recherche* ar fi ar fi ajuns să cedeze sub greutatea hârțoagerilor. În ceea ce mă privește, computerul nu mă oprește să „mâzgălez” în caiete și note, alături de munca mea de „scris”.

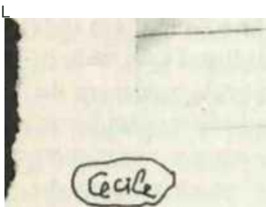
Aici [p. 661 o imagine a caietului care mă însoțește în prezent. Lucrez la un roman care se apropie de final: este o imagine a personajelor pe care mi le-am creat. Întotdeauna înțeleg datele greșite și totuși trebuie să fii atent să fii consecvent.

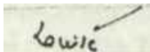
De altfel, iau notițe ca această pagină |p. 67] care provine dintr-un caiet aspru; Toată viața mea am lucrat la caiete aspre . Acestea sunt fragmente de scene. Mă gândesc brusc să pun în It < hap II o astfel de idee pe care nu o folosesc neapărat în altă parte. Cred că acest mod de a face lucrurile este comun tuturor scriitorilor.

ft WGqJ

Ct aiu

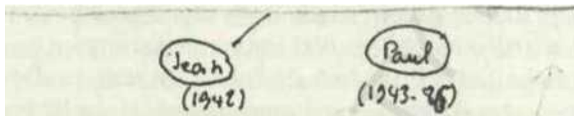
L





„%c6< - 'AıAcr ^ ac/>c

(MW



76J* A <

3' Oy ^ A

^ ea t/ Ni'h<

zțnKt iVovtft,. ij9O?)

O ^ n. fou ^ iuoAM'(t IȘfct]"

avtt 'iruJkf. eu A' A7K **i9Cl-«"**

T !hfe? ^ n \ w

IĂ A AC CO



<

”«r

pent ru -

utilizarea GSV)

Da

vezi ?ÎZfevJ%tr)

-*x<t ^tn<x* 1999-I3rA

flcMUX . **„-Q/j**

n$ti) *(iw (t^])*

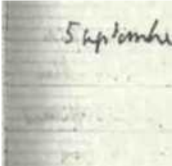
GiUtj z . *Mele,*

kuj(
MCtkjbe.* •

„>r?

a*tc

N < AA



I// |A r4«v uvtui «a*,. ' *d* 1 6 ' •

(r ■ • Gu^'A *dr* 6 *K* •fU-Avtu />■ A » *fdthu^iMÙ!*

6 z4" *J&Hto* *AAA.*\. *1< f*.'/'* U^ÿuU K\ lAM^/hl^vUt *Ç* X

J?/<U.

{// THE W4 fcc4< .J iu Vbs< JvU

<r7>h>A *Cftfajjc HJc&l, h- j'odo^ d*/ £ >tt*: tJu. AW (WA-d'h**

A &.

ft. , /* 'A*i.4*i/<Vk'U« («•' rt/cM^^viu" CA/.

/ . *-i* ■ M •,

J <u <*ivl"* ^c* Û» n^cu, *ïrtrJ~ X/J*

Oo<S. U KZAX- J») r> *v* *!v<A z 11 ** *C**^C5AŢ*« fU -wt «AZ'J»4 lu-

' jg." 1 *!?X» z <M Zu 0)« ^*Ct- Au (iot* XW/ûv *«* pw-*A- ,^*A*ly/ț



, A'yU 1 t-^' , Ut/-j'a*MA (Zç Vx<Jt'/-"

*</

^Ç>J*?/ aÂ}, jc 6-u/^ ; 'l “* à,

fHfitVtsot'l-dj. k fad» >0»^^-xz, 4 o- *lr^ t^' C'u^(1 IhkCu* ttlA oviz ,».

■/> *cL\li xiij* £'M!' *foud.*

cAz 4 l'alvLc *(J* *dt* “tfrii. /^ G

ktfl* *t e '(* UJ^TVCA^CI- J vu> V*Z *1-Ou* t

'" <Jf |A_C| V*tx

Discuţie

introduceți - Ați putea reveni la noțiunile *de scriitor* și *iVecrivain?* Suntem mai întâi unul sau altul, sau suntem amândoi în același timp ?

BP- După cum ți-am spus, *scriitoare* este o noțiune pe care mi-am format-o în contextul conversațiilor cu Louis-Rene Des Forets și al articolelor pe care le-am scris despre el. Fiecare scriitor este un scriitor. Dar fiecare scriitor devine scriitor? Sub el puternic. Scriitorul este cineva care finalizează un proiect de scriere, și de aceea decide, la un moment dat, că acesta este terminat, că în starea în care a ajuns textul constituie întregul pe care a visat. Aceasta nu implică publicare. El poate decide să -și păstreze textul pentru el, cu excepția cazului în care nu poate găsi un editor. Dar, după părerea mea, nu există , dacă îndrăznesc să spun, alt scriitor complet decât unul care și-a asumat riscul publicării, cu alte cuvinte, de a da întregului figura obiectivă a întregului. În acest moment, scriitorul însuși capătă o altă dimensiune, cea a autorului, ca persoană publică și actor în circuitul economic al cărții. Dar aceasta este o mare problemă. Nu cred că sunt mulți scriitori puri, gata să cedeze chinului scrisului fără a merge mai departe. Kafka, care a scris neobosit și a lăsat majoritatea textelor sale neterminate și care a cerut ca toate să fie distribuite după moartea sa , a publicat el însuși câteva colecții în timpul vieții. A visat să-și câștige existența din cărțile sale, chiar dacă i-a spus editorului său că ceea ce a scris nu are valoare.

Personal, am trecut printr-o perioadă întreagă în care nu am mai putut să spun o poveste, în care mi-am petrecut timpul imaginându-mi romanul unui om care scrie povești, care se întreabă de ce le scrie etc... și m-am închis într-o represiune comparabilă cu cea a lui Des Forets. Cred că este o ispită foarte puternică căreia scriitorul trebuie să cedeze într-o anumită măsură, fără să cedeze vreodată cu adevărat. Trebuie să fii *scriitor,* dar la un moment dat trebuie să te transformi într -un scriitor. După care, cineva va deveni, sau nu va deveni, autor.

Intră - Ce părere aveți despre distincția făcută de Roland Barthes între *scriitor* și *scriitor?*

BP- În sensul în care Barthes a înțeles cuvântul, *scriitori* nu ai nicio problemă cu mâzgălirea sau scrisul. Au folosit limbajul pentru altceva. Arivaiu este cel care servește limbajului *pentru* sine. Cred că asta distinge două tendințe, două direcții posibile, dar nu există *scris* cine nu

sunt deloc *scriitori,* cel putin eu stiu putini ; şi nu există *scriitor deşartă* care să nu scrie mai mult sau mai puţin . Acestea sunt concepte directoare, de genul pe care le folosesc eu și care sunt inventate pentru comoditate. În plus , Barthes nu a persistat foarte mult în această distincție.

introduceți - Ce diferență faci între *scriitor* și *scriitor* în ceea ce privește angajamentul ? *BP*- Angajament social, politic ?

- Nu social. Ca o persoană care este angajată, care este responsabilă pentru munca sa.

BP- Este într-adevăr rolul scriitorului să-și asume această responsabilitate a trecerii de la scris la literatură. Dar nu trebuie concluzionat că cei care se mulțumesc să fie scriitori sunt iresponsabili : într-un anumit fel, este un blestem fertil să te regăsești în această situație . Nu sunt foarte familiarizat cu opera lui Roger Laporte: dar mi se pare că ar putea servi drept exemplu aici .

Jean Roudaui - În distincția pe care ați făcut-o despre *Ostinato,* Mă întreb dacă sentimentul de totalitate pe care îl poate avea un scriitor nu provine din faptul că poartă în sine figura finalului. Adică 1 eveniment este retrograd.

BP- Da, desigur.

JR- În cazul *lui Ostinato,* a fost neapărat o lucrare neterminată, întrucât acest final, legat de proiectul autobiografic, era ceva care nu putea întâlni decât moartea. Poate că *Ostinato* a participat la categoria mixtă. Trebuie pus în categoria 1 autobiografică.

Totalitatea , într-un roman, este virtuală; ceea ce este intenționat ca totalitate există în mintea scriitorului ca scop al finalului. Adică cartea se îndreaptă spre... autorul poartă sfârșitul în el când scrie un roman. Acest final virtual este cel care dă naștere unui sentiment de totalitate.

BP- Iată ce epopee încerc să cred. Acestea fiind spuse, într-un articol pe care l-am citat deja, Genette face distincția între *motivație* și *funcție.* Autorul unui roman narativ , pentru a justifica evenimente succesive, are nevoie să „motiveze” comportamentul personajelor sale. „Pentru că a fost răcit în ziua aceea... ” Motivațiile conduc povestea de la început până la sfârșit . Dar, în realitate, întregul roman este o funcție a cositoriei. Adevărata mișcare este retrogradă. Pentru a atinge acest scop. Trebuie să fi trecut cl ab (>rd

pe acolo, și înainte pe acolo și înainte din nou pe acolo. Dar ne dăm seama de asta doar când știm rezultatul; Acesta este , din nou, punctul de vedere al cititorului . Îl fac să se schimbe înainte de sosire. În acel moment , când cartea este cu adevărat terminată, ne spunem : „ Ah da, e evident să fugim așa ”.

introduceți - Deci, acest nou final, acest final la care duce cartea, este total diferit de cel la care ne-am gândit inițial ?

BP- Întotdeauna au, dar în general, da.

Jean Roudaut - Despre asta vorbea Gracq.

BP-Mă bucur că ai menționat Gracq, pentru că *En lisant, en écrit* este, după părerea mea, cartea care reflectă cel mai bine opera scriitorului.

LE.- Ați prezentat *Ready made* ca fiind capabil să fie „ o bucată de limbaj ”. Este oare că diferența dintre scriere și mâzgălit se stabilește în același mod în raport cu *așezarea* CUVINTELOR , adică în alegerea cuvintelor (despre care vorbiți în *Scrierea Zi și Noapte),* sau este vorba de *a pune text* cu seturi deja constituite ? Și cum puneți aceste seturi împreună ?

BP- Acum, devine dificil. Sentimentul acurateței și sentimentul întregului sunt, până la urmă, pentru mine, două modalități de a obține echivalentul Ready *made.* Adică să am un set mai lung sau mai scurt de propoziții despre care îmi spun că devin, într-un fel , un text. Dar, nu este niciodată sigur. Acesta este motivul pentru care există această fluctuație între scris și mâzgălit. Textul nu poate avea la soliditate din *Ready made,* care este un obiect în sensul literal al termenului. Un obiect de limbaj este, prin definiție, fragil și, mai presus de toate, depinde de persoana care îl citește. Și aici intervine contradicția, sau ambiguitatea, între punctul de vedere intern și punctul de vedere extern. Când îmi recitesc propria lucrare în timp ce scriu, nu pot considera rezultatul ca fiind definitiv. Sau mai precis, pot și în același timp nu pot. E timpul să iei o veveriță. Acestea sunt cele două puncte ale mele de referință, sentimentul de acuratețe și cel al întregului, care mi-au permis apoi să aleg. Încep cu o idee și îmi pot foarte bine să realizez mai târziu că sunt pe drumul greșit, că textul meu nu este „ exact ”. Nu este vorba de calitatea adjectivelor, de frumusețea propoziției sau de orice altceva .

acest tip. Este vorba de a ști dacă *această* grijă pe care tocmai am scris-o rezonează pentru mine și face textul să rezoneze sau nu. Și atunci, indiferent dacă se situează sau nu, dacă are loc sau nu în întregul virtual pe care îl simt în jur, care este proiectul romanului, dacă menține presiunea întregului.

IF- Deci vorbiți despre fragmente care au fost deja compuse. Ați putea spune ceva despre cum decurge acest proces de scriere pentru dvs.?

BP- La nivel de propoziție?

DACA- De exemplu. L'exactitude, et l'usage de la langue.

BP- Nu știu ce pot spune despre asta. Ar trebui să vorbim, ca Sartre, despre stil? Ca să luăm un exemplu concret, în lucrarea pe care o determin în prezent, ultima parte este compusă dintr-un jurnal, dacă cel care scrie acest jurnal nu este cu adevărat un scriitor. Simt că nu ar trebui făcut să vorbească într-un anumit fel. Poate este o idee de realism, de conformitate a limbajului cu personajul. Este o problemă de limbă ? Este o problemă de exprimare în orice caz. Nu știu dacă asta răspunde la întrebarea ta. Sincer, nu sunt cineva care îmi zgâriește mințile din cauza problemelor de limbă.

DACA- De exemplu, obiectul *Ready made ar* putea fi un cuvant in jurul caruia se va organiza restul?

BP- Cu siguranță nu ai legătura cu *acest* individ. Aș dori să clarific modul meu de a scrie. Am fost, în mare măsură, format din profesia mea. Timp de 27 de ani, munca mea a constat în a scrie și a îmbunătăți discursurile pentru parlamentari. Aceasta se numește raportare analitică . Limba raportului este strict codec. Să presupunem că este „ franceză bună”, o franceză castă, clară, dacă este posibil, și în mare măsură impersonală . Cu totul opusul limbajului nebun al romancierilor de azi. Practicând această limbă nobilă, foarte superioară, desigur, celei pe care oratorii o folosesc în mod obișnuit, am și astăzi mari dificultăți în *a vorbi* . În general, scriu „ bine ”. Și îmi spun : trebuie să încerci să scrii prost. Pentru cineva obișnuit cu raportarea, este dificil ■ *Jean Roudaut* - Cine scrie prost pentru tine? Ce înseamnă „ a scrie prost ” ?

BP- Uneori un critic, pentru a demola un roman, izolează o propoziție: „ Cum îndrăznește autorul să scrie o astfel de propoziție ? *. Întrebarea este

prost pentru că întregul contează, nu această propoziție, luată în special. Eu personal încerc să am o judecată obiectivă. Dar uneori spun și : „ Nu aș fi scris acea propoziție ”. Poate că acesta este modul meu de a afla că scrisul cuiva este rău.
/./<, - Înainte spuneai : Eu nu pot scrie propoziții fără verb, iar tu scrii propoziții fără verb.
BP- Niciodată nu este prea târziu să faci ceea ce trebuie. Voi ajunge acolo, dar trebuie să mă grăbesc. *Intră* - Ca să mă întorc, prima ta carte este Sad *Love* ...
BP- Nu. Înainte, scrisesem un roman care se numește *Corabia mea frumoasă ,* care este foarte autobiografic și care este foarte inspirat de Faulkner, în mod curios. Este un roman psihologic destul de clasic, dar l-am scris într- un moment în care eram fascinat de *The Sound and the Fury*. A fost cartea mea preferată. Evident că m-am schimbat mult de atunci. Există propoziții fără verb, sunt lucruri de genul ăsta.
Intră - Renunțați la unele dintre manuscrisele dumneavoastră înainte de publicare ?
IIP. - Da da. Dar nu le arunc, sunt practic clasice. Spun în principiu pentru că, dacă unele sunt pur și simplu abandonate pe parcurs, altele sunt preluate în moduri diferite, din unghiuri diferite, și trec adesea de la un proiect la altul, în așa fel încât eu însumi să nu-mi găsesc drumul. Este dezvăluit și urez noroc tuturor potențialilor cercetători !

introduceți - Funcționează acest doodle?
BP- Da, este mâzgălitorul care a mâzgălit toate astea și nu mai știe ce să facă cu el. Dar zece ani mai târziu recitesc uneori unul dintre aceste debuturi abandonate și îmi spun: „ Dar n -a fost deloc rău; de ce nu ai continuat?”. Și o iau înapoi. De parcă mâzgălitul s-ar fi transformat din nou în scris. Am publicat o carte numită *The Primal Scene*. Prima parte a poveștii a fost scrisă cu zece ani înainte de a doua, iar eu însumi nu mai văd unde este pauza. Nu știu de ce am abandonat acest text de șaizeci de pagini , nu știu de ce l-am luat din nou. Sosi adesea. În colecția pe care am publicat-o acum doi ani, intitulată Tu *n'es plus la,* există știri , The *Lighthouse Keeper ,* la care lucrasem de două ori , la câțiva ani distanță, și pe care o renunțam de fiecare dată la mijlocul unei propoziții. Din asta ? A treia oară a fost farmecul.

introduceți - Ce v-a determinat să vă permiteți să publicați ?
BP-I Aș putea să-ți răspund : nu exista niciun motiv pentru care să nu public, din moment ce bunicul meu și unchiul meu au scris cărți de istorie care au fost publicate. Pentru mine, a fost o idee deloc. Mai era necesar să găsesc un editor. Șansa , sau norocul, m-a pus în legătură, la sfârșitul războiului, cu cineva care își înființa o editură și care căuta manuscrise. Era Masa Rondo . Aveam aceasta prima carte in lucru si a decolat. Ceea ce a putut fi scris, constituie doar prima treime dintr-o lucrare mult mai lungă pe care nici eu nu am terminat-o niciodată. Am scris o a doua parte, dar a rămas în cutiile mele. Știi ce se întâmplă mai departe . Am publicat o primă carte, am vândut <85 de exemplare, dar au fost ... în ciuda tuturor, unul sau două articole despre ea, iar redactorul îți spune : trebuie să faci altul repede. Patru ani mai târziu, am scris *Sad Love* . Dar nu mă simțeam deloc romancier la acea vreme. Am vrut să fac eseuri politice, filozofice, morale .

Mă întorc cu un doodle. Are legătură cu scrisul de mână? Simți că mâzgălești când tastați sau folosiți tastatura computerului ?
BP- Cu mașina de scris, doar copia. De asemenea, am considerat imposibil să scriu la mașină de scris; Am susținut chiar că se pot distinge, printr-o simplă lectură, lucrările care erau făcute de mașină de celelalte.
introduceți - Cum?
BP- Pentru că erau mai puțin bune! Când am descoperit computerul, după ce am rezistat doi-trei ani, mai întâi mi-am pierdut textul de un anumit număr de ori, ca toți ceilalți : apoi am ajuns să stăpânesc mai mult sau mai puțin instrumentul și am descoperit ceea ce tocmai explicam , și anume că cele rare erau mai multe . Și mai presus de toate – aici intervine efectul întregului, al expunerii – avem imediat impresia că ne aflăm în fața unui text tipărit. Textul de pe ecran are un aspect definitiv . Nimic nu poate fi mai înșelător, de fapt, din moment ce se pot schimba continuu toate cuvintele. De aceea, așa cum am mai spus, computerul este un instrument periculos. Practic , este un instrument *de scriitor* , care vă permite să vă prelungiți aventura la nesfârșit . La un moment dat, trebuie să te oprești. Dar continui să zgâriesc și să formez note de mână.
introduceți - Și cu mașina de scris, nu vezi tipărirea...

HP.- Mai puțin, mai puțin. Pe de altă parte, am făcut multe greșeli. Și apoi a fost doar un stadion temporar. În comparație cu un computer, tastarea simplă este încă semnificativ mai puțin avansată.

O precizare suplimentară cu privire la proiect și copiere. Sunt autori care își rescriu întregul text de mai multe ori. Ei fac o primă versiune, apoi o pun deoparte pentru a scrie alta. Butor, de exemplu, mi-a spus că a lucrat ca $a. Sunt incapabil de asta. Nu pot lăsa în urmă temporarul. Fiecare pagină autentică trebuie să fie definitivă, motiv pentru care a trebuit să o copiez. Și m-a deranjat foarte mult când am recitit -o a doua zi și a trebuit să-mi spun : „ Nu, nu este asta ”. Refac pagina, desigur, dar întotdeauna? in acelasi spirit. Nu puteam lăsa niciodată în urmă temporarul, spunându-mi că îl voi revedea mai târziu .

DACĂ- La momentul despre care vorbești, ai folosit un pix sau un creion?

HP. - Am scris mult timp cu un stilou adevărat, apoi am ajuns, ca toți ceilalți , să mă raliez și acolo la tehnologia modernă. Scriu cu „Pilot V5 ”, cel mai bun. Am nevoie să fie foarte, foarte subțire. Dar am găsit manuscrise vechi în care scriam cu un stilou foarte gros. Îmi plăcea ca grafica să fie groasă.

IF-11 există creion în caiet totuși.

BP- Da, uneori, un creion. E pură coincidență. Pentru că nu am alt instrument la îndemână, iar forța scrisului este de așa natură încât trebuie să mă grăbesc. Așa că iau un creion. Dar o pierd tot timpul.

BP - După acest schimb, am primit o scrisoare de la prietenul meu Jean Roudaut în care mi-a explicat sensul intervenției sale cu privire la Gracq și *Ostinato*. Cred că este interesant să citez un pasaj cu permisiunea lui:

> „ Sențul totalității virtuale, de care depinde fiecare propoziție recile. poate proveni din conștientizarea mai mult sau mai puțin clară a liniei avute în vedere. Acesta este cazul Irakului și bătăliei navale care urma să închidă *țărmul Syrles*-. În timpul scrierii romanului , îl prezentase atât de bine încât nu a fost nevoie . descrie -l astfel încât cartea să fie finalizată. Ca și în cazul romanelor lui Balzac , unde forma principală este tragedia. *Charterhouse din Parma.* impozit . Se desfășoară ca un Iresco : romanul nu avansează în umbra finalului său care este arbitrajul. Nici ziarul, nici biografia nu pot fi închise: pot fi doar abandonate. Ce citeşte Louis Rene des I-'orets ; dar dezamăgirea lui profundă mi se pare. provenit din faptul că, din lipsă de lenjerie. Textul era fără ritm.

II

SCRIERE EXPLICITĂ:

LIMBA, MANUSCRAT ȘI LINGVISTICA

GÂNDIRE, VORBIȚI, SCRIE: LA fel

Michel DEGUt

Am găsit într-una din cărțile mele ceva ce voi pune ca epigraf , este la pagina 159 a acestui volum care se intitulează *Auxheitres d'affluence,* iar aceste câteva rânduri sunt intitulate *ferire*

> „ Credința este acel șoarece mental. Acea minge de funingine și foc, acea obscure care trece pe ecran pentru o clipă - *o intuiție conștientă* că o lungă muncă de descurcare, de descriere, o analiză atentă și atentă, rapidă de reevaluat cu efect retroactiv, ar ajunge în cele din urmă să o dezlege , să o prezinte ca pe una inteligibilă, să o facă doar inteligibilă . ”

„ Bouchee inteligibil ” este locul în care Paul Claudel și-a exprimat cuvintele.

Titlul „ Gândește, vorbește, scrie: la fel” este ceea ce afirmă fără program , dar mai mult un punct de interogare. Ar fi un pic ca greaca ahofistica . *Gândirea, curlingul, scrisul: la fel?* Pare a fi o propoziție, o schiță a unei propoziții, care merge împotriva bunului simț, împotriva experienței comune, în orice caz împotriva unei formidabile *doxa conform* căreia gândirea este de partea ei, și vorbirea în limbaj, și aveam să spun *a fortiori* (vezi Platon) „ scriindu- l ” – care s- a apropiat deja etc. Și cred că Pon, într-adevăr, le poate distinge. Pentru moment, nu încerc să fac din aceasta o generalitate lingvistică, filozofică sau ontologică. Aceasta este o propoziție pe care încep să o articulez în acest fel : totul se întâmplă ca și cum în ceea ce este această experiență *de a scrie,* a gândi, a vorbi, a scrie ar fi la fel. Este o propoziție care ar dori să nu aibă nicio validitate pentru subiectul enunțării în procesul de enunțare. Ce va fi! un gând care nu ar fi într-o limbă care este o limbă de limbă (atunci-

[1] Acest pasaj este public în *Gisants. Pocnics III* 1980-1995, *în* „ Lucrări pentru un dreptunghi”, Gallitnard (Poc.szc), p. 211.

că în Franța avem aceste două cuvinte)? Și ce ar fi o vorbire care nu a fost o scriere, o propoziție la care, evident, a lucrat în sine de mulți ani, ca să nu spun multe generații.

Există un citat pe care îmi place să-l repet din *Fenomenologia spiritului,* în germană : „ Die *Sprache ist das unmittelbares Daseifl des Denkens*.* Comentariul este greu de făcut, dar putem traduce *Vasein* (a fost înainte de Heidegger) prin „ existență ”, iar *unniittelbar prin* " Imediat. Deci acest mediu este imediat. Există ceva ca un paradox care trebuie tratat. Este a fi-acolo, *Dasein,* existență, *unmittelbares des Denkens.* Cu alte cuvinte, *Den ken,* care mult mai târziu, la Heidegger, va lua locul *filosofării,* de gândire, *de gândire.* Programul heideggerian al lui *Denken das zu-dekende* este a gândi ceea ce trebuie gândit și ceea ce este a fi.

/Să ne apropiem acum de poporul literar. Iată un scurt text de Kleist pe care l-am tradus, acum câțiva ani, într -o mică revistă pe care o făcusem împreună cu niște prieteni și care se numea *La Revue de poesie.* Tradusesem un text de Kleist, care nu este necunoscut (acum se află în La Pleiade) care vorbește despre *allmdhlichc VerJertirjuna des Den kens beim reden,* adică *Verfertitjumj,* realizarea, perfecțiunea , desăvârșirea gândirii, *în* discotecă, în discotecă , în modul vorbitor de a spune pur și simplu. Mai mult, textul lui Kleist este un text care evocă situația de examen, situația ciudată în care în timp ce vorbește, vine gândul și dacă vine bine, elevul ia o notă bună.

Dacă mă țin de experiența mea, scrisul, în studioul cuiva, în „facerea” cuiva , nu este separat de gândire. Nu sunt unul dintre acei oameni care spun: „M-am gândit mult la ceva și acum îl notez ”. Nu sunt sigur că diferența psihologică dintre cei care pot reflecta în mers, mental, fără a verbaliza, fără a vocifera nimic , salut la Sfântul Ambrozie, nici la Sfântul Augustin, și cei care nu pot să gândească, nici să spună, nici să-și spună nimic pentru ei înșiși, decât cu creionul în mână sau creionul ceea ce reflecția este un aspect principal, reflexia fundamentală a sursului principal. În adâncul sufletului, tind să cred că nu există nicio diferență .

Sunt cineva care lucrează din caiete. Am de mult un caiet în buzunar , numărul de azi 336 sau 337. Teoretic sunt 100 de pagini pe caiet pe care nu le umplu complet (din fericire, pentru că asta ar face 33.700 de pagini, și asta ar fi cu adevărat copleșitor). De fapt, după un anumit număr de pagini, în general două treimi, mă satur, îmi imaginez că schimbând culoarea caietului va fi mai bine. Ori schimb o dată, ori plec într-o excursie. Îmi place, deci, din punct de vedere biografic , de data aceasta să pun la începutul caietului numele locurilor vizitate. Deci, foarte convenabil trec la după caiet. Este *beini reden* și *beini sehreibcn,* în vorbire și în scris: scrisul trage înainte. Nu pot să rețin deloc un lucru gânditor - care în sine ar fi spus, în acel moment, evident - și apoi să-l arunc pe hârtie. Nu, există *unmittelbares Dasein,* este ceva ca un mediat sau

un intermediar, spunem astăzi „ mediu” sau „ sprijin ”. Acesta nu este deloc un sprijin pentru mine . Hârtia - și cartea - nu este un suport. Există astăzi un optimism care se exprimă ușor astfel : cartea de hârtie, ca mediu , va dispărea, dar asta nu contează pentru că avem ecranul, ecranele, deci realul este *ecranizat,* citibilul nu va fi părăsit, deranjat, nu va fi uitat , abandonat, citibilul va apărea mereu pe acest ecran. Aș sugera o altă formulă: practic, ceea ce auzim când auzim o poezie sau ceea ce citim când citim o poezie este ceea ce nu apare pe ecranele noastre. Nu este un suport în sensul a ceva care este un mijloc, un *Mittel,* care poate fi schimbat. Este o interpunere, care este exact ceea ce spune în mod misterios cuvântul *unmittelbar*. Rezultatul este că - pentru a descrie rapid acest atelier - începe cu lucruri mai mult sau mai puțin incoerente, mai mult sau mai puțin articulate, mai mult sau mai puțin lizibile, mai mult, în acest caiet, iar apoi urmează un proces de transcriere, de rescriere în diferite stări, și cum nici nu tast și nici nu *folosesc computerul* , îmi revine prin doi prieteni, care- crire-mi-n doi prieteni. tipografic care îmi revine. Îl reluc etc, până când este gata de publicare.

Am scris recent o pagină pe care am numit-o „ ac-dissimile ” ca răspuns la cineva care mi-a cerut să copiez lizibil aceasta sau acea pagină din caietul meu. I-am scris asta:

> „De ce am fost reticent să scriu un facsimil? altfel spus. lizibil, rândurile în general ilizibile ale paginilor de caiet expuse aici Pentru că aceste rânduri nu sunt făcute pentru a fi citite. Cred chiar că un grafolog nu a putut scoate din asta ceva cam sigur, ca un portret fără un diagnostic psihologic. Decupat în altă parte, prea mult, prea mult , mi-au obișnuit, mi-au deseori urme unduitoare, mi- au raportat subiectul obișnuit. șocurile mai degrabă decât una obișnuită grafică sau stenografică Prea seismică scriu în ritmul tramvaiului
>
> inspirație din iluminat . Scribul de aici nu are postura Rodin, totul tremura. Are nevoie de pix și hârtie pentru a prinde un gând de coadă , uneori fugind, este nimicul care se agită, muză mezomică bună care scuipă. plictisitor. Un gând decupat în același mod ca și aforismul. L - aș copia cu plăcere clar pentru a-l oferi așa cum a fost oferit, dacă ar fi oferit. Dar acești primeri au doar semnificație idiotică. pcnse-bele. cum spunem noi mech.immenl. Nu atât de frumos, reamintirea, cu condiția să fie elaborat. prezentabil, ce se poate întâmpla în afara cămilă. Uneori. Este pentru modelul invers pe care nu îl transcriu. când negrul este iroplined, caricaturat, mediatic, cu inițiale paleronimice descifrabile . Nu este pentru mine să comit indiscreție. pentru a fi mai ușor pentru indiscret să fie relaxat . Sau nesemnificativ. Indicarea unei apelări pentru a aduce o lucrare în judecată. Graffiti nu este niciodată camuflaj, caietul se reformează pe sine.

Experiența gândirii este aceea de a relua o limbă, a unui discurs care se monitorizează pe sine , se tematizează și se reluează pentru a spune ceva despre ceva . Totul este unul, „ tot unul”

fiind aici un cuvânt care ar avea ca sinonim indiviziune, pe continuum, înainte de diviziunea analitică. Totul este unul, în experiența gândirii, vorbirii, scrisului. Dacă prin scriere înțelegem aici monitorizarea „vorbirii cu sine” sau „ spunerii în sine” în elocuție solilocuitoare, orientându-se în gândire , celebrul titlu al lui Kant, fie spre, fie asupra a ceea ce trebuie gândit sau gândibil. Gândul sau limbajul mediază relația dintre limba mea, aici franceza, și ceea ce este în joc. Încerc să spun asta acum cu un citat din Merleau-Ponty din *Fenomenotogia percepției,* care la acea vreme îmi dădea mult de gândit și care spune foarte simplu: „Așa-zisa tăcere interioară este toată zgomot de cuvinte”. Glosez acest citat astfel: solilocviul tăcut, tăcut însemnând pur și simplu pe care alții nu îl percep, este citirea-scrierea. Am citit asta și mi -o notez în cap, unde abilitatea de a distinge „voi avea” și „ aș avea” îmi formează propoziția. Mă îndrăznesc să spun asta: gândirea este ortografică, ortografia fiind aici doar un strat de „a se auzi vorbind în limba sa ”, care include un strat gramatical, un strat retoric, un strat de judecată a gustului asupra sensului, adică frumusețea propoziției și a propozițiilor. Sau din nou, toată conștiința este conștiința. Și cum vine gândirea conștientă, *cogitatio* , sub privirea ei ? Nu există privire, limbajul o tematizează astfel. Sintaxa lui „ a spus că ” mai degrabă decât „ el a spus că ” este reiterabilă. Folosirea ghilimelelor sau a ghilimelelor, de exemplu în Valery: „ M- am văzut văzându-mă etc..” Nicio conștiință care nu este conștiința conștiinței și, prin urmare, lingvistică: tematică a conștiinței, a se vedea pe sine văzându-se pe sine („ M- am văzut văzându- mă pe mine însumi...”}, înseamnă a vorbi cu sine însuși. mediul imediat al acestei iterații și retorică, compun cunoașterea sau regimul gândirii căutând gândibilul sau adevărul Nu spun că trebuie să fii un gramatici învățat pentru a gândi ceva, ci un știind să vorbească, fan al unei anumite neliniști gramaticale discursive, a gândi nu gândește bine, este învățare.

În cele din urmă, acest caz este poate cel care rezistă cel mai mult și, prin urmare, cel mai bun și mai fructuos, ceea ce s-a numit deconstrucție de mulți ani. In sfarsit. Marea diferență este cea care îl face pe Boileau să spună celebrul „ceea ce se concep bine se exprimă clar, iar cuvintele pentru a-l spune vin ușor”... Kleist nu spune că cuvintele pentru a-l spune vin ușor, este destul de o luptă, dar până la urmă este același lucru, *Verfertigung beim referen.* Concepție, enunț, aceștia sunt termeni ai artei poetice a lui Boileau. Dar intenționez să o concep ca o indiviziune sau o gestație comună. Nu există o concepție bună care... să fie clar exprimată, adică după fapt. Există un strop de scris, dar scrisul nu înseamnă editare. Nu există un post-efect al enunțului, astfel încât se poate folosi această formulă a lui Boileau sau să spună: există două elemente: conceptul și enunțul. sau să-l facă să spună contrariul, adică: există coproprietate, iar cuvintele să spună vin ușor. Gândirea bună este la fel, același lucru sau aproape același lucru, este o expresie bună. Asumându-mi câteva riscuri, voi spune că mi se pare că această idee se regăsește

nu numai la Boileau, ci și la lingviști... Ar trebui să vedem în lingvistica de astăzi dacă nu există ceva în concordanță cu aceasta, adică propoziții care continuă să joace un rol în gândirea și afirmația că o diferență; această diferență între gândire și vorbire care a fost, într-un fel, dobândită în ceea ce se numea raționalism. Caracteristica raționalului, a rațiunii, a rațiunii clasice, de exemplu la Leibniz, este de a presupune că există ceva ca un mediu intermediar între o limbă și alta, putem numi asta spirit, putem numi asta sensul. Există ceva care se spune cu sens și sens în limba A și sensul trebuie să treacă sau să poată trece în limba B. Lăsând limba z\ ce este? Se poate spune că raționalismul postulează, gândește sau postulează că mintea este mijlocul de sus, (ca Peterul lui Newton) între germană, engleză, latină,

greacă etc., și așa trece spiritul. Fără experiența traducerii, văd că nu există cale de mijloc între limbi. Unde este traducătorul care traduce ? El traduce o poezie, voi spune engleză. Există o cale de mijloc între engleză și franceză? Am putea pune întrebarea sub această formă : unde este traducătorul? Răspunsul : este un dicționar. Dar când este în dicționarul englez , nu este în dicționarul francez, deci există ceva de genul „ între ”, ca un interval între limbi pe care îl putem numi „ cu ce să gândim”? Dar nu. Sunt fie într-o limbă, fie sunt într-o altă limbă. Evident, pot fi într-un dicționar al unei limbi în aceeași limbă, cu excepția unui dicționar francez-englez, cu excepția unui dicționar englez-englez , dar nu există o limbă intermediară. Între două limbi, există o a treia limbă.

Filosofului Heidegger îi place să citeze poemul lui Holderlin despre/yr *-trennte Berge,* ceva de genul „nioții pe care phis i-a separat ”. *Denken* si *dichten* (nu zice filozofie, nici poezie, zice *denken,* a gandi si *dichten,* a munci) locuiesc - se bazeaza pe Hblderlin - locurile cele mai separate. Logica acestei figuri profunde înseamnă că suntem înconjurați de un abis și că nu există altă cale de a merge de la unul la altul decât să sarim peste abis, să trecem peste abis. Care este diferența dintre germană, engleză, franceză și spaniolă? Există un abis; suntem vecini de un abis. Și aceasta este o propoziție care este poate generalizabilă și în *Mitemandersein,* în pentru-alții, în toată grija pe care o doriți. Ce este vecin dacă nu vecin prin abis?

Mă întorc puțin înapoi. Ultima diferență de a deconstrui - conform programului derridian care este programul gândirii de astăzi, a construcției însemnând a confrunta perechile de diferențe, fie a subjuga cei doi termeni ai diferenței sub unul dintre termenii care este preluat, care îi subsumează pe ceilalți doi, fie a oscila în ceea ce el numește uneori *dublă legătură.* - deci, diferența de a deconstrui este diferența dintre a gândi și a vorbi . Celor care citesc azi textele lingviștilor, le pun întrebarea: nu există întotdeauna, în toate afirmațiile de principiu, ceva ca marele joc al acestei diferențe, credința invincibilă că gândirea are substanță? Așa spun și celebrele expresii filozofice „ de sine” , „ pentru sine ”. Nu găsim oare în aceste afirmații că nu *datorită* latinei și *latinești se* înțeleg cogito ?

Diferența, jocul diferenței, prin care nu trebuie să ne lăsăm conduși dar pe care trebuie să-l confruntăm, să punem în discuție, este opera deconstrucției. Deconstrucția se confruntă întotdeauna cu diferența principală sau esențială dintre gândire și vorbire. S-au spus multe despre diferența dintre vorbit și scris, dar în spatele diferenței dintre vorbit și scris se află diferența dintre gândire și vorbire. În franceză, avem diferența dintre limbă și limbă. E important. Cuvântul

„ limbă ” apare pentru a desemna, pentru a desemna o limbă vernaculară : el vorbește engleză, franceză, spaniolă, tamilă. etc... „Limba” este cuvântul care ar desemna obiectul cel mai general al semioticii, un pic ca și felul în care Balzac din *Crinul* îi pune Vendencese să-i ofere doamnei de Mertaut un buchet care o face să roșească. Cu alte cuvinte, există o limbă a leilor, iar apoi există o limbă a păsărilor. Și există un limbaj al limbajului. Această expresie o folosesc uneori pentru a vorbi tocmai despre poem, despre poem ca limbaj al limbajului.

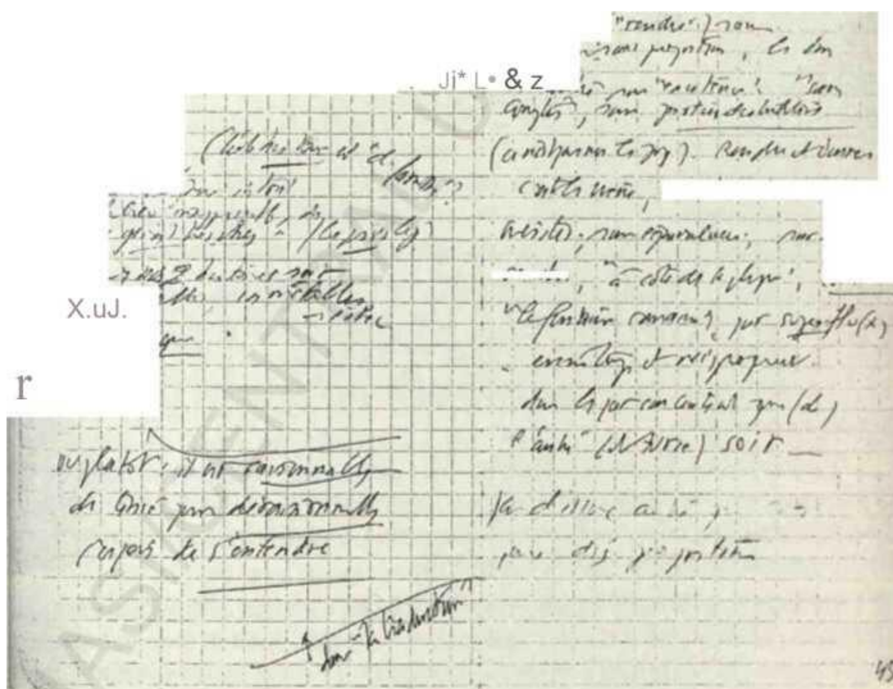
Să trecem la nianuscrite.

Discuţie

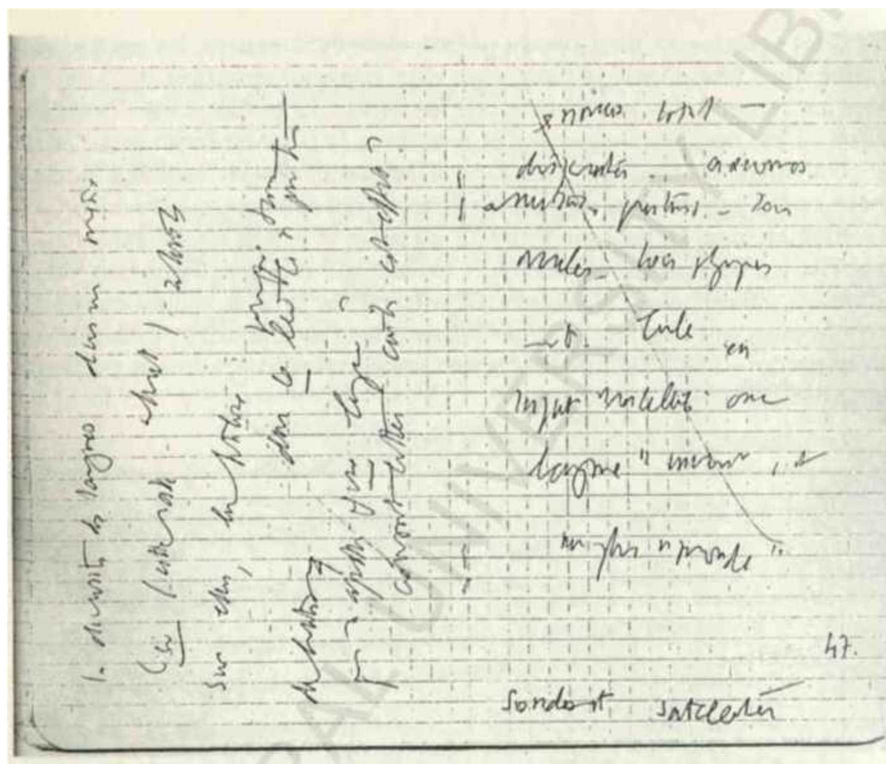
Foarte des, observ lucruri ca acestea:

Este un discurs, nu o poezie, așa că, evident, iubitorii de poezie vor fi dezamăgiți. Vă pot spune exact pe ce s- a bazat propria mea reflecție : cuvântul *ezitare.* Poezia este „ ezitare între”, este ezitare între sunet și sens conform celebrei formule a lui Valery. La University of All Knowledge, Yves Michaud mi-a cerut să fac un rezumat. Am numit povestea mea *Atașament. Am* început să lucrez cu dicționare , mergând de la un lucru la altul și, evident, am dat foarte repede *de haerere,* care este și un cuvânt care îl interesează foarte mult pe Valery: adeziune, adeziv, adere, *haerere.* Și apoi, și aici mergeam cu asta, există haesitatio „ frecventivă” . Ezitarea este atasament; Atașamentul asta sau ezitare. Este o ezitare între poezie-dispoziție și poem, sau între poem-dispoziție și proză?

Caietul este inchoativul, este beim *reden.*



Aceasta arată o poezie și aceasta



un aranjament în proză. Ce înseamnă această poezie-dispoziție? Aceasta înseamnă aranjamentul justificativ, aranjamentul cu înjambment și cezură , aranjamentul justificativ de pe pagină. Și ce este proza-dispoziție ? Este aranjamentul într-o succesiune neîntreruptă. Aspectul poemului merge la rând.

Uneori aranjez scrierea alegând o anumită economie de condensare în aranjament care ar fi mai asemănătoare cu versurile sau cu justificarea liberă , chiar dacă scriitorul francez, scriitorul francez de poezii sau poetul, este întotdeauna bântuit de alexandrin.

Există un scurt text de Agamben care vorbea despre Caproni și care punea sub semnul întrebării dispoziția poetică, „scrisul ” - îmi place cuvântul *scris* care nu există în franceză ci în portugheză – *scrierea* poetică este cezură și enjambment. Trebuie să existe un sfârșit în care să trecem

și trebuie să fie doi pentru ca să fie unul. Aranjamentul secvenţial, liniar este în esenţă unul care nu poate fi întrerupt. Dacă revenim la noțiunea de ezitare, vedem că se referă la semnul de cuplu semnificant, se referă la diferența filozofie-poezie, se referă la tot felul de diferențe. Aceasta este experiența scriitorului.

Practic, mă interesează din ce în ce mai puțin diferența marcată dintre proză și poezie; Jacques Roubaud ar fi, fără îndoială, în dezacord. Toate acestea necesită nuanțe . Acesta este sensul celebrului binomiu al lui Jean-Claude Milner și Badiou : matheme, versus poeme, care poate fi înțeles în maniera seriei în care există deja theologeme, philosopheme, „ ernes”, poeme, proseme, această terminație în „ erne” a obișnuit structuralismul. Trebuie să existe distincții esențiale , dar distincții esențiale care nu duc neapărat la separări. Separarea în joc este poate cea care plasează literatura pe de o parte și nonliteratura pe de altă parte, adică discursul pe care se poate numi științific-tehnic sau pe care îl poate numi niathème.

Caietul este un fel de situație din amonte în care se reține ritmul unei diferențe , a ceea ce poate fi de fapt repartizat în patru cincimi din timp în proză și uneori, din când în când, după o dispoziție cu cezură, înjambment, ruptură, unde linia păstrează încă o autonomie. Mi- ai găsit întrebarea foarte dificilă a frazei. Statele Unite. Elementul unei poezii, pentru mine, este tot propozitia. Acum, există o adevărată dezbatere astăzi. Pentru spatialistul Pierre Garnier, elementul în sensul ingredientului, în sensul unității, în sensul blocului de construcție al poemului, nu este propoziția. Dacă luăm glosolalia lui Antonin Artaud, elementul, cărămida, nu este propoziţia. Propoziția este luată ca o propoziție logică și gramaticală și, prin urmare, retorică, deoarece dacă nu există propoziție, nu mai poate exista niciun joc de cifre. Dacă două cuvinte sunt plasate unul lângă celălalt în afara mijlocului propoziției, nu pot spune că deschid un asindeton deoarece nu am un „syndeton”. Elementul frastic , în sensul propoziției logice și gramaticale, mi se pare a fi - în orice caz, așa joc eu lucrurile - condiția de posibilitate a efectului poetic, care ne permite să spunem: ticuri, a făcut un hypallage, sau și-a permis puțină aposiopeza, sau lucruri noi bine, el chat teouilles . Dacă elementul propoziție lipsește , cum vă așteptați să identificăm aceste cifre? Dacă am un cuvânt acolo și un cuvânt acolo și ca cuvinte trebuie să fie considerate izolat, nu pot face

joacă între them an opposition. Poate exista o poezie în afara elementului phrastic ? Răspunsul meu este nu, sau cu dificultate.

Cicero spune că conștiința morală în acuitatea ei morală, ca putere de judecată, depinde de capacitatea de a formula propoziții. A imagina o situație, a o analiza, a lua o decizie, tot fundalul clasic al actului moral descris la orele de filozofie în trecut : a delibera, a decide, toate acestea se referă la un gând care nu este un gând sărac sau reflexiv. De aceea am pus activitatea de gândire

și *Veuphrasic în proprietate comună .*

Discuţie

introduceți - Nu putem încălca legea?

MD- De ce nu, dar ce înseamnă „ruperea cu ” când raportul cu legea este raportul cu norma, adică limbajul. Trebuie să cunoști legea ca să o contrazici, trebuie să știi să o folosești pentru a face perturbări interesante (la urma urmei, este cartea noastră de noptiere - *uz Lehon')* . Pot exista , au fost, momente grozave care sunt momente de ruptură în care este vorba de a zădărnici o utilizare, în care dobândim un nivel de generalizare . și deloc un gest iconoclast de a trimite usage packing , știind să puncteze, profesorul învață diferitele semne de punctuație, punctuația puternică, punctuația slabă, punctul și virgulă , virgula. Este necesar să punctați. În acel moment, relația de libertate a cunoașterii în raport cu punctuația, este o relație în care totalitatea posibilităților este . Cu alte cuvinte, punctuația = standard e|/sau depunctuație și/sau subpunctuație, peste - punctuație. Dacă deschid *LesFleiirsdu mal, văd* brusc în *Duellum, de exemplu, o utilizare a liniuței.* Cratima va deveni larg răspândită mai târziu , când Baudelaire va folosi cratime în *Duellum*, putem numi acest lucru un tip de suprapunctuație. Epoca malallarmeană merge cu un fenomen de suprapunctuație . şi imediat, celebrul 1911-12, celebrul Apollinaire, Cendrars, adică depunctuaţia. Astăzi suntem în situația cuiva care poate puncta, depunctua,

sub-punctuează, supra-punctuează Suprapunctează inclusiv toate excesele. Prin urmare, putem da *The Throw of the Dice* ca exemplu de suprapunctuație generalizată. Cu bună știință, modernul este ceea ce se luptă cu generalitatea. Prin urmare, ne putem întreba întotdeauna dacă am ajuns la capătul generalizării, dacă nu există încă o posibilitate.

Care sunt cele mai recente manifeste din Franța? Manifestul lui Robbe-Grillet a fost un gest plin de viață
și , puțin mai târziu, manifestele lui Andre Breton, gesturi zdrobitoare, și atunci nu mai sunt tu . Poate pentru că posibilitățile sunt deschise, ceea ce am numit generalizare, adică folosirea liberă a tuturor posibilităților cu deplină cunoaștere a faptelor, fac asta, fac asta, nu fac asta, nu fac asta și spun de ce. Un scriitor conștient și organizat este cineva care spune: Aleg să fac 9a. Cât despre gestul de a te despărți de dragul de a te despărți, de a te despărți pentru a face zgomot? A existat un fel de interpretare a literei titlului lui Rene Char, *Biblioteca este în flăcări,* doar că nu asta a vrut să spună Rene Char. Întotdeauna este același lucru, iconoclastul, sau *clasta* sosește, pune o bombă în bibliotecă decât pe statuia lui Buddha și totul se sparge. Problema este că biblioteca trebuie reconstruită dintr-o parte în alta. Cu siguranță este important gestul de ruptură: să declanșeze, să deschidă posibilități, sunt situații blocate. Marile manifeste sunt foarte importante, dar sunt în beneficiul inventării unor posibilități care pot fi dobândite sau nu. Este posibil să se dobândească glosolalia? Ilie nu este interesantă, este interesantă pentru sau în relație cu un autor care contează. Dacă aducem editorului un pachet de glosolalie, știți foarte bine că nu ne va publica. Ce este 9a? Dar dacă găsim glosolalie de Antonin Artaud, le publicăm, pentru că nu a făcut doar 9a.

Intrebare - Barthes spunea că „limbajul era fascist"...

MD- Ce înseamnă asta? eu. Nu am înțeles niciodată cu adevărat... „Limbajul fascist", ce înseamnă 9a? Limbă, lege, bine. Legea este fascistă? acest nud este interesant de văzut în interior. Prefer să iau în considerare, am găsit întotdeauna mult mai importantă și rodnică, examinarea legii ca *o dublă legătură,* legea însăși contrazice, contrazice. Legea dublă, legea dublată. Cum traduceți acum *dublu bind* în franceză? Legatură dublă, gol? Esența legii sau legalitatea legii ca o dublă constrângere, dacă vreți o constrângere paralizantă, în toate cazurile legea contrazice. Acest lucru mi se pare mai rodnic.

introduceți - Cum vedeți indiscreția de a vă uita la caietele dvs.?

MD- Fiecare cititor este indiscret, dar datorită acestei indiscreții, care este și o curiozitate, există un scriitor. Nu există recepție dacă nu există curiozitate. Este de fapt surprinzător. Ne-am putea imagina o stare de letargie, de necuriozitate totală unul față de celălalt. Apropo, asta se întâmplă cu destul de multe cărți. Actul de a citi este în mod necesar un act de indiscreție. Astăzi acest lucru este dublat din cauza împrejurimilor, nu numai a lucrurilor pe care le-a explorat Genette, a textelor para, inter, intra... dar și a biografiei, a contractului de lectură, a „ pactului autobiografic ”. Ce vreau să spun este că un caiet ca acesta este într-adevăr un atelier în care majoritatea lucrurilor sunt ca un material care nu va fi folosit. Într-un anumit sens, acest lucru ar fi putut distrage atenția. Îmi amintesc că am vorbit o dată despre asta cu Pontalis. Mi-a spus: „Eu, jetc totul”. Și i-am spus: „Eu păstrez totul, mai puțin facturile”. E actul de a păstra, arunc doar tipărite, invitații la galerii când a trecut data, facturi... Dar păstrez fiecare scrisoare. De aceea, la un moment dat, IMEC s-a oferit să colecteze totul și am spus că da. Nu pot justifica asta decât printr-un temperament conservator, sunt conservator.

Întrebare - [inaudibil].

MD - Îmi amintești de ceva pe care poate l-aș putea descrie acum foarte repede, un moment important. Încep de la ceva de genul Le *Spleen de Paris,* este o cărțișoară pe care am făcut-o la Galileea. Există un moment care este valabil și pentru cel numit *Recumbents* și care trebuie să joace un rol în compoziția poetică. Am aranjat sinoptic toate paginile, toate paginile care sper să fie incluse în colecție, adică materialul de compunere. De exemplu, cărțica *Spleen de Paris* are 55-60 de pagini, așa că am o suprafață, o masă mare, dar dacă masa este prea mică, va fi pe podea și așez toate paginile plat. Această nevoie apare poate din scrisul propriu-zis poetic, adică din pagină; Definiția unei poezii este ceea ce se potrivește pe o pagină, cu excepția *Legendei secolelor.* Imaginați-vă această sesiune , am vreo cincizeci sau șaizeci de foi, este un moment din care evident că nu va mai fi nicio urmă. Și trebuie să iau decizia.

A scrie înseamnă a decide. Apaticul nu scrie. Cum altfel să o spun? Acest lucru este foarte important. În orice moment, dacă spun „ că ” spun „ nu asta ” , există ezitare mai mult sau mai puțin rapidă . Trebuie să decideți, este un act de judecată. A judeca, hotărâtor. Altfel, ce este acolo? Ei bine, există Bartleby sau Oblomov. Practic, aceasta este „actor”, aceasta este practică, aceasta este o activitate. Qa retragere conform lui Hannah Arendt în viața activă. Furca, acolo se duce. Trebuie să insistăm asupra acestui lucru. Putem greși, ne putem întoarce, până la un anumit

punct nu putem lua cealaltă creangă în bifurcație, iar apoi la un moment dat trebuie să o luăm. De exemplu, cartea numită *Recumbents,* care a devenit titlu pentru mai multe cărți, îmi amintesc foarte bine, ocupă o cameră, enervează familia, oamenii care sunt acolo, „nu intra”. Și există o dispoziție, ceva care ține de o plasticitate a spațiului, în același timp o amintire anticipată asupra secvențelor. Pentru că totul este în sinopsis, congruitatea, trebuie să joci în același timp pe cutare și cutare pagină înaintea cutare și alta, nu se va vedea... Este un moment poate, da, un moment plastic, nu știu cum să-i numesc, în sfârșit și decizional sau decizional și plastic.

Interbare - Poți să revii la „gura inteligibilă” pe care o împrumuți de la Claudel?

MD- „Înghițirea inteligibilă” este practic afacerea semnificat-semnificativ. Fixați timiditatea vociferării, pronunției și semnificației. Îmi place foarte mult această chestiune de „purtător de cuvânt inteligibil”, pentru că până la urmă judecata în discuție este judecata acordului, a „înțelegerii pe sine”, a „înțelegerii de sine”. Există o comparație foarte rapidă, foarte intimă între o posibilitate a limbajului și ceea ce se întâmplă în sens. Există o apreciere a frumuseții, adică „gura inteligibilă”, și asta are de-a face cu sensul. Aproape deseori, este adevărat pentru ceea ce fac, și atunci este adevărat pentru mulți poeți, de foarte multe ori, o lexicalizare profundă a limbajului revine la auz, se aude din nou. Practic, a scrie o poezie înseamnă, într-un anume fel, a re-auzi o îndemânare, o capacitate, o lexicalizare profundă. Titlurile lui Andre Breton, *Rising Sign, Earthlight,* totul se rezumă la același lucru. Am scris odată o poezie cu mult timp în urmă care începea cu expresia „Furtuna amenință”. Iau asta ca un exemplu de „ghicitură inteligibilă”, cu neliniștea pe care o sugerează avertismentul lui Rimbaud când vorbește de „incapacitatea” fatală. Nu prea știu ce înseamnă, dar până la urmă, Phability este și în același timp și mereu riscul incapacității fatale, al unei repetari inutile, al unei deformări... Așa este „gura inteligibilă”. Mai mult, în Claudel, există ceva de Peuharistie, dar asta e altă chestiune.

introduceți - Te deschizi despre relația nedivizată dintre gândire și limbaj ?

MJ).- Inventivitatea, perspicacitatea gânditoare a unei scrieri are loc într- o limbă și, în consecință, îi mobilizează potențialitățile, virtuozitatea mobilizează potențialul. Cu alte cuvinte, nu există o zonă a scrisului în care figurile retoricii, ale stilului, să fie folosite de scriitor și apoi de filosof, ce face el, până la urmă... nu prea știm. În plus, dacă trecem la limba germană, se întâmplă ceva în limba germană pe care mulți germani nu îl înțeleg, sau nu vor să înțeleagă. Și asta pentru că este limba germană. Un verb *wesen* , sau nu știu ce... (ar trebui să-i dau cuvântul

lui Badiou) e un „eveniment”... Și aici este un argument care se face pentru coproprietatate. Este un eveniment de gândire , iar când este un eveniment de gândire, este un eveniment de limbaj . Cum ar putea fi altfel?

PICIOSCUL SCRISOILOR

Michel AJUNGE

Este întotdeauna jenant să fii nevoit să vorbești despre propriul scris. Mai ales când o coincidență nefericită se dovedește că aceste scrieri sunt în mare parte păstrate confidențiale . Mă voi referi aici la două nuvele al căror autor sunt : *L'emménagement* care prezintă, după unii dintre rarii săi cititori, un personaj oniric și *Ce({liesedisent les anges gardtens)* care scoate la iveală preocupări „teoretice” într-un cadru ficțional.

Să începem cu câteva fragmente de reflecție asupra noțiunii fascinante de *picior de litere.* Mă bazez pe autoritatea lui Adolphe Ripotois, continent de Alfred Hellequin':

„ Piciorul scrisorii

Piciorul scrisorii . capătul sau extremitatea opusă ochiului. Se numește picior deoarece această extremitate este cea care servește ca punct de aplicare pe suprafața și corpul literei. care poate fi considerat ca un întreg ca având trei părți distincte.

Liltrc, scrisoarea. consideră că acest sens tehnic al cuvântului „a lua cuvintele la propriu” explică expresia „ a lua cuvintele la propriu ”. Nu cred. Este litera în sine, acest desen pe albul paginii , pentru că este un corp și are un picior.

Luați cuvintele la propriu . Este vorba de a renunța la scrisoare. »

După cum putem vedea, Ripotois este obsedat de scrisoare, luată, așa cum ar trebui să fie, la propriu. În alte câteva texte, îl vedem procedând la eliminarea progresivă a unor litere s[21] [22].

Ripotois atacă, pe bună dreptate, ceea ce mi se pare , interpretarea prea naivă a lui Littre, care se bazează pe *sensul tehnic*, în tipografie, a lui.

---

[21] Acestea sunt personajele-autor ale primului meu roman, *Amintiri ale bătrânului nebun.* Flammarion, 1977.

[22] *Ibid*, p. 112-113.

expresia la *propriu.* În realitate *piciorul* - coniine *Verii* - dați scrisorii în sine – și nu numai personajului care a scris-o – un *corp. Cum* rămâne cu relația dintre *acest* corp *al* literei și sensul literal ? O întrebare foarte vastă și foarte veche, pe care nu se pune problema s-o studiem aici în toată complexitatea ei. Mă mulțumesc să fac două observații care mi se par evidente :

1. Noțiunea de *sens literal,* luată, așa cum ar trebui, *literalmente,* conferă un sens literei , adică contravine principiului arbitrarului semnului . În *Scrierile sale despre lingvistica generală,* Saussure nu se îngrijorează deloc de *sensul literal,* care, cu excepția cazului în care există o eroare sau o omisiune, nu este niciodată pretins în mod explicit . Se apropie de *sensul propriu,* nu Saussure va repetat nu este pasceptibil să distingă *sensuri figuri.*
2. Sensul *literal* este cel care se referă la corp. Dar nu așezare în corpul scrisorii: în corpul subiectului. Aici trebuie să ne gândim la Freud și la nenumăratele analize ale *Studiilor despre isterică* care dau *sensul literal.* statutul de sprijin – Lacan va spune mai târziu, frumos, *de* [23]*gleznă* - a unui simptom corporal® . Mă gândesc, de exemplu, la „privirea pătrunzătoare” care determină durerea chinuitoare suferită de doamna Cecilie*, sau la incapacitatea de a sta în picioare sau de a merge care o afectează pe Elizabeth von R.: ea ia *literalmente* expresia administrativă *allein stehen.*

Dar las deoparte aceste probleme grele, care ne-ar duce prea departe, și ajung la ceea ce mă interesează : instanța scrisorii din textele publicate sub numele, expozitiv sau nu, a lui Michel Arrive. Căci am înțeles că insistența cu care aceste probleme revin sub condeiul autorilor care îi populează lucrările este, fără îndoială, un indiciu al interesului pe care îl are pentru ele.

se. Totuși, aproape că sunt tentat să deschid o scurtă paranteză înainte de trailer.

Elie a constat, dacă am deschis-o, în a mă întreba pe mine însumi asupra relației dintre preocupările lingvistice ale lui Michel Arrive și caracteristicile scrierilor sale (sau ale lui) „ficționale”. Mă voi mulțumi să aduc timid două replici, înaintându-le celor dintre voi care vă aflați, mai mult sau mai puțin, în aceeași situație cu el: simultan lingviști și romancieri. O situație relativă rară, poate să nu existe.

1. Pentru Michel Arrive, pare să existe o mare porozitate între aceste două tipuri de

---

[5] „ Dacă inconștientul este așa cum ni l-a înfățișat Freud, un joc de cuvinte poate fi în sine piciorul care susține un simptom, un joc de cuvinte care nu există într -o limbă vecină ” (Lacan, l98l, p. l35).

[4] Freud și Breuer, 1895-198l, p. l43-l44.

Freud și Breuer, 1895-198l, p. l20-l2l. *Allein stehen* înseamnă „literament ” „sc to stand up alone ”. În uz administrativ german. expresia înseamnă „ figurcment ” „a trăi singur ”. Simptomele de astazie și abazic ale tânărului pacient sunt explicate prin „ traducerea simbolică ” a sensului literal al expresiei. Trebuie remarcat faptul că, în conformitate cu textul lui Lacan citat la nota 3, " jocul de cuvinte " între sensul literal și cel figurat nu este posibil în " limba vecină " care este franceza .

scriere. Uneori simte [că] și-ar scrie lucrările „științifice” ca pe niște romane. Ca să luăm doar un exemplu, lucrarea sa din 1994 *Limbă și psihanaliza, lingvistică și inconsistent* se deschide periodic cu narațiuni de vis prezentate nu doar ca exemple de argumentare „științifică”, ci și pentru forma însăși care le este dată. Dintre aceste vise nu se spune în mod explicit că nu sunt ale lui.

2. Înseamnă asta că nu se întâmplă contrariul? Veți fi observat evident din textele pe care tocmai le-am citat, precum și din conversațiile îngerilor păzitori, că preocupările lingvistice sunt omniprezente în romanele lui Michel Arrive. Până la punctul de a fi total invaziv în *The Clock fără să te balansezi*.*

Ajung la ultima parte a argumentului meu: cea care se referă la materialitatea scrisului. Încerc să mă protejez împotriva oricărei suspiciuni de nareisism precizând că scrierea despre care voi spune câteva cuvinte nu este a mea, ci a autorilor care apar în romanele mele: Maurice Marechaux, Adolphe Kipotois, Antoine Laumonier și Pascal Lejeune.

Toți patru au un lucru în comun: au început prin a scrie cu pană - sergent-major sau altfel - pe foi de hârtie. Pagina a fost un obiect fundamental pentru fiecare dintre ei. Obiect material, oferit întâmplător. Pentru că condițiile de scriere, mai mult sau mai puțin întâmplătoare, ale acestor patru scriitori, le-ar oferi diverse suporturi în funcție de împrejurări: unele

[H] O analiză pătrunzătoare a acestei omisprezențe poate fi găsită în articolul lui Jacques - Léon Authier-Revuz, „As humans say...”, un exil lingvistic , *în Melanges Michel Arrive,* 2002.

Se mulțumeau adesea cu foi de caiete sau agende, sau chiar cu diverse articole de hârtie care fuseseră uneori folosite anterior.

Cei trei autori au o altă trăsătură comună : ei sunt, după cum se spune, „ cu respirație scurtă ” . Pagina, indiferent de dimensiunile și aspectul ei, le stabilește o limită. Ca frontieră, are un dublu rol : închide și, în același timp, încurajează oamenii să treacă de limita pe care o constituie . Tocmai această dialectică a paginii este observată într-un mod mai mult sau mai puțin evident atât în propunerile făcute de cei patru autori, cât și în aspectul material al majorității scrierilor lor.

Trecerea de la manuscris la dactilografiat nu părea să introducă schimbări fundamentale în practicile scripturale ale celor patru scriitori. Acest lucru se datorează faptului că pagina își păstrează starea. Funcția sa de frontieră este chiar și fără îndoială accentuată. O singură diferență importantă cu scrierea de mână: ștergerea. Adesea se face manual, la dactilografiat. Toți cei trei scriitori folosesc pe scară largă această practică. Am văzut chiar mai sus că epopeea Maurice Marechaux ajunge să asimileze *scrisul* și *tura,* gândindu -ne poate la faptul că în *literatura epică* există atât *litera* , cât și *tura.*

După ce a supraviețuit mașinii 1'calculator. Am in acest domeniu competenta, faiblc, a utilizatorului mediu. Îmi face plăcere să fac câteva observații scurte , care vizează aprecierea specialiștilor, prezenți fără îndoială în găurile întunecate din publicul meu.

dovezi absolute: cu calculatorul totul se schimbă. La vechile procesoare de text , pagina dispare : nu este creată în prealabil, apare de la sine, mai mult sau mai puțin neașteptat, de îndată ce a fost produsă o cantitate suficientă de text. Chiar și atunci când pare a fi dat de la bun început - cel mai recent software include această posibilitate ca o alegere - se schimbă în aspect, și, ca urmare, în statut: este separat de cele care îl preced și îl urmează doar printr-un chenar grafic, astfel încât se poate derula prin seria de pagini fără nicio soluție de continuitate. Funcția pe care o ia în scris este modificată fundamental.

O altă mutație produsă de computer : tura dispare. Nu, nu știu că se poate da unui segment de text aspectul unui fragment-

[7] Pe această dialectică, ne putem referi la Michel Arrive „ Studiul unui dosar scris de mână ” în *l.angaqcs 69,* „Manuscrise-scriere, producție lingvistică ”, A. Gresillon și J.-L. Lebrâve, ed. Larousse. 1983, p. 102.

nega ștergerea. Dar, din câte știu, nimeni nu folosește această opțiune pentru a-și face propriile ștergeri: în mod normal, este folosită doar pentru a reproduce un text șters anterior. Elie este, de exemplu, folosit în mod obișnuit în lucrările despre Saussure, cu excepția cazului în care este util să evidențiezi ștergerile lingvistului . Este posibil ca unii autori să fi folosit această procedură pentru a păstra o selecție – probabil făcută ulterior – a propriilor ștergeri.

Știm că, cu computerul, ștergerea înlocuiește natura. Statutul celor două practici este fundamental diferit : cea rară lasă segmentul contestat să subziste, mai mult sau mai puțin greu de citit. Ștergerea îl face să cadă definitiv în trapa fără fund a hard disk-ului, din care nu poate fi exhumat decât prin manevre complicate. Cu excepția cazului în care, desigur , autorul a deschis, manual sau automat, o temniță „ Drafts and Crossings”, pentru a păstra religios risipa scrisului său, pentru uzul viitorilor săi editori din Bibliotheque de la Pleiade. Probabil că ar fi oportun să lansăm o anchetă pentru a afla unde se află acest tip de practică în rândul scriitorilor de astăzi.

Un cuvânt despre viitorul scrisului pe calculator. Este posibil, după cum sugerează Pierre Georges1, [să] asistăm la o „întoarcere a manuscrisului ”. De către instituția, previzibilă în viitorul mai mult sau mai puțin apropiat, de „hârtie digitală ” și „pix pentru cameră”. Acest lucru va restabili scrierea manuală, combinată cu interpretarea digitală și înregistrarea pe computer. Când va veni momentul, va fi oportun să punem la îndoială noile mutații introduse de această practică.

Probabil că înțelegem: dacă aș vorbi doar pe numărul meu. Este că manuscrisele celor patru autori asupra cărora m-am concentrat anterior nu ne spun *nimic* despre aceste probleme

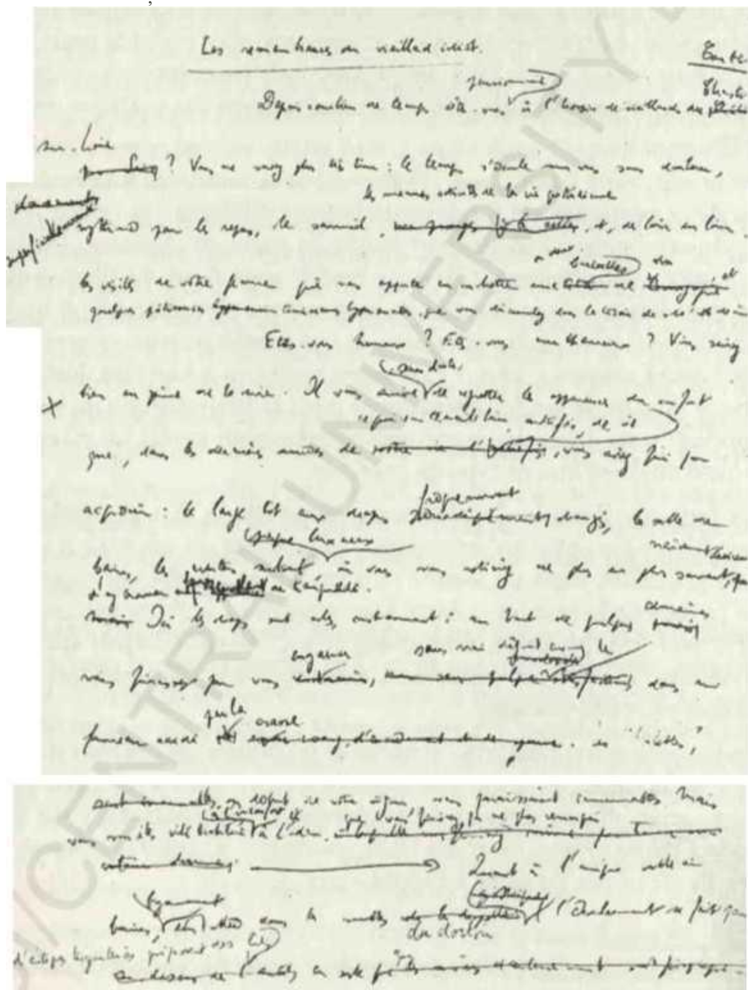
contemporane. Din motive istorice evidente - pentru primele trei - și din motive psihologice, pentru ultimele , nu au avut acces la computer.

Un exemplu: textul lui Georges Merillon, 1976. Revista *Tel quel* amour din anii '70 oferă destul de multe alte exemple.

„Le Monde din 23 noiembrie 2001. În același număr al Le *Monde,* o serie de articole descriu aspectele tehnice ale procesului. Se așteaptă să vândă 100 de milioane de unități până în 2006.

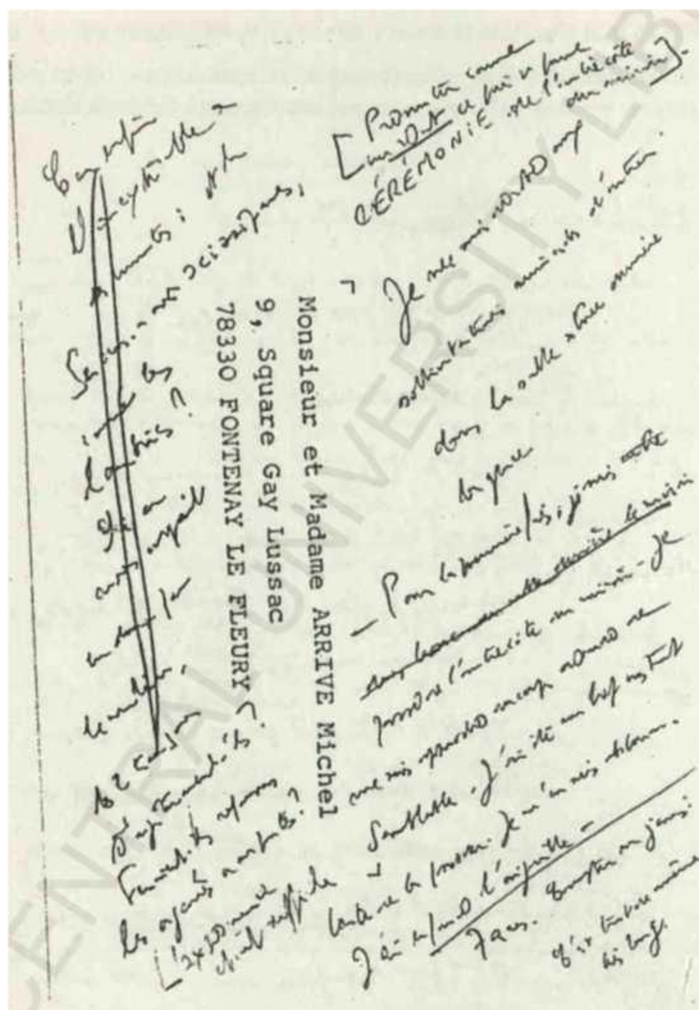
Discuţie

MA - Iată chiar prima schiță a primei pagini din „ *Remembrance”, a bătrânului prost,* urmată de alte două schițe.



LE - Sunt toate primele tale schițe la fel de zgâriate ca această pagină?

MELE- Este adesea la fel de simplu. Rețineți, aici nu este atât de mult o tăiere, vedem infinit mai rău, este un text foarte moderat tăiat.



Louis Hajf.- Voiam să pun o întrebare anume despre anihilarea textului și a procedurilor sale, întrucât este un subiect care mă preocupă în prezent. Vorbeai despre un text complet rațional din care a supraviețuit o singură propoziție. Și aici ne arătați un text care este moderat rar dar care a fost distrus, ca să spunem așa, de principiul coșului. Care este diferența dintre practicile de negație, anihilare și respingere a Scripturii?

NLA- Asta e o întrebare interesantă. Personajul a cărui practică foarte specifică în ceea ce privește scrisul ați auzit raportată este afectat de o particularitate: este presat de timp. El este un personaj dintr-un roman, iar fenomenul la care te referi este localizat în roman. În unele privințe,

tratamentul la care își supun textul este mai rău decât mâncarea. Este altceva decât natura. Este, strict vorbind, anihilarea textului din care el nu lasă în cele din urmă decât o singură propoziție care constituie operele sale complete. Nu este în niciun fel o practică scripturală. Aceasta este o *practică naturală ”, dacă îndrăznesc să spun, strict „naturală”, în timp ce cea rară, extrem de moderată, este o practică scripturală, adică vizând realizarea a ceea ce poate fi forma definitivă a textului. Prima este un fel de punere în scenă a turii, dar a turii într-un aspect total mortificator , adică rezultând... Există un alt personaj care procedează aproape în același mod și care scapă de manuscrisele lui aruncându-le în groapa sa. Anihilarea totală .

LH- Acestea sunt fenomene care există. Avem o pagină de Bataille care se reduce la o singură propoziție, în care propoziție spune : * M-am abandonat mișcărilor de neglijență și libertate . Orice altceva este distrus.

NLA.- Nu, nu m-am gândit la asta în mod explicit, dar nu sunt conștient de existența unor astfel de practici.

Jacqueline Aiuhier-Revuz - Ați spus, pe bună dreptate, despre Laumonier și cei încrucișați ai voștri inveterati: a tai și a scrie sunt unul și același lucru. Într-adevăr , este un lucru anulator, mortificator, ucigător. Acum, el este cel care spune : a tăia și a scrie sunt unul și același lucru. Ai alții care spun : „ cuvântul este moarte fără a avea r ”, în plus, moartea este peste tot în această scriere. Există așadar o legătură între scriere și moarte, ceea ce înseamnă că poți spune : acestea sunt practici. eu. Am o natură înțeleaptă , care este o natură productivă , unde, <Aș da de la sine înțeles că tăierea și scrierea sunt unul și același lucru. Înfățișați oameni pentru care moartea este ucigașul și nu îi putem respinge drept epifenomeni, pentru că, de fapt, scrisul și moartea, de-a lungul timpului, mi se par a fi strâns legate în tot ceea ce am citit.

Ce semnificație dați „a tăia și a scrie sunt unul și același lucru” atunci când este cazul unui individ care este distras de natură și nu care produce

MELE- În orice caz, este evident că în orice natură există distrugerea a ceva. Într-adevăr, problema pe care o puneți foarte bine este să vedeți ce tip de relație poate exista între acest gest observat în privat în unele practici scripturale, care sunt totuși destul de rare, cel al turii definitive, absolute , care face textul absolut ilizibil și care apoi tulbură, adică un fel de furie distructivă mai absolută, și realizează un astfel de motiv, în care trecutul îl folosește mai mult. și că a preferat trecutul compus. Întrebarea este dacă există ceva în comun între aceste două gesturi . Aceasta este o întrebare pe care mi-o pun și la care nu voi răspunde.

între scris și moarte , ci și între scris, moarte și lectură. Iar lectura sau cartea este adesea legată, în textele tale, de izolare. În *L'cmmcna/jemcnt,* de exemplu, cartea este sensul morții, al opririi . Ne oprim să citim. Moartea îl preocupă pe scriitor sau îl preocupă pe scriitorul care pune la îndoială limbajul ? Ajung la o întrebare subsidiară și mai precisă la care ați încheiat : dacă există porozitate între scrierea de ficțiune și scrierea lingvistică, scrierea de lucrări despre limbă, *în momentul în care* îți scrie cineva, există cu adevărat porozitate ? Când scrieți lingvistică sau ficțiune , este pentru că vă aflați în limbajul este ca „transparent ” sau pentru că mențineți o distanță, o metadimensiune ? Pentru că dimensiunea meta este peste tot în ficțiune, ca și conținutul ! a discursului și la momentul scrierii.

MA- Este extrem de greu să spui toate astea. Dimensiunea meta este într-adevăr omniprezentă în scrierile despre care v-am vorbit. Este o problemă să te întrebi dacă este omniprezentă în toate scrierile literare. Mai degrabă am impresia că este omniprezentă. Acum, este o altă problemă să întrebăm ce există - să nu vorbim despre conștiință, pentru că în mod natural totul (eu sunt perfect conștient) - intenționat, reflexiv, monitorizat , în ceea ce este meta în scrierea ficțională și ce este meta în așa- numita scriere științifică . Metadimensiunea este în cel mai înalt grad recunoscută, instituită, instituționalizată. Când scriu ficțiune, este cu totul altceva. Repet ce am spus mai devreme despre „ tu ” amintirilor . *Nu* m- *am* gândit nicio clipă să scriu asta, vezi tu , „ tu ” nu a apărut imediat și nu a fost obiectul unei alegeri. Garantez literalmente anecdota pe care am relatat-o, și anume că am fost furioasă când mi-am dat seama – ceea ce știam, dar nu m-am mai gândit la asta – că Altcineva a folosit aceeași metodă. Am fost foarte enervat să văd ceea ce am numit plagiat anticipator. Iată ce pot să vă spun. Atitudinea metalingvistică. metadiscursivă, metasemiotică, într-un text fictiv - cu excepția anumitor segmente absolut înglobate în roman, un fel de citat din Interior - este evident destul de conștient, dar nici intenționat , nici monitorizat constant,

Cât despre întrebările despre moarte, este foarte complicat. Pentru întrebări despre moarte, vreau să vă trimit la lucrările complete ale lui Ripotois. „ Cuvântul este moarte fără a avea r.” Depinde de tine. Funcționează în franceză, dar nu funcționează în altă limbă.

introduceți - Cum ieșim din Pafazie sau agrafia reflexivă specifică posturii scrisului academic ?

MA- De ce mai ales la universitate? Aceasta este o postura destul de generala ...

Enter - Fără agrafie. La scriitor, dimpotrivă, pot apărea dificultăți în depășirea inhibiției de a scrie, dar este o observație destul de generală: profesorii au dificultăți în a se obișnui cu ficțiunea. În orice caz, au un narcisism atât de dezvoltat și fragil , încât vor ezita să transmită publicului

scrieri neștiințifice . Cunoașteți alți lingviști profesioniști care au scris ficțiune și au tematizat, de asemenea, această agrafie, așa cum o faceți?

MA-I Mă jenează întrebarea ta, pentru că autorii prezentați în romanele mele sunt de fapt mai mult sau mai puțin academicieni. De asta au agrafie? Nu spun nimic despre asta. În orice caz, nu mi- am pus în mod explicit întrebarea. Poate am gresit. Qa, e ceva fundamental, când scriem. nu ne punem toate întrebările. În caz contrar, aceasta este pagina goală, definitivă și absolută. Se pare că autorul care a scris aceste romane cunoaște bine mediul universitar , locuind acolo de patruzeci de ani, și cunoaște bine mediul didactic, fiind fiu de profesor. Inevitabil, apariția în publicațiile romane a acestui autor de personaje academice și profesorale . Oare pentru că dificultățile evidente pe care le au toate aceste personaje în scris sunt legate de statutul lor de academicieni? Nu știu. Sincer, nu știu.

Lingviști care publică romane? nu stiu multi. Mai sunt , cum spunem noi, oameni „ literari ”, cu toate ghilimelele dorite, care scriu romane. Dar nu cunosc niciun lingvist ca *a, ă bride pourpoint.

J. A.-R- Un lucru care mă interesează în special și despre care Irene Fenoglio a menționat mai devreme este problema porozității. Ficțiunea prin porozitate se poate referi la autor. Vorbești despre indicii. Aceste cărți complete ne permit și să ajungem, fără îndoială, revenind de la ficțiune prin porozitate, la autor. Aș dori să știu dacă puteți da vreun indiciu lingvistic pentru această ascensiune.

MA- Întrebările care mi se pun sunt într-adevăr extrem de dificile . Indicii lingvistici ai porozității... Cuvântul porozitate mi- a venit ca <JA, foarte recent, exact în această dimineață sau ieri, nu mai târziu, adică în momentul în care puneam ultimele, în grabă să descriu relația, așa cum o văd eu, între așa-zisa lucrare științifică , cu toate disciplinele lucrarea mea științifică. doresc pe cele două adjective. Știu că întrebarea ta vizează ceva puțin diferit. Dar de aici am început să vorbesc despre porozitate. Și, să spun adevărul, la reflecție, mențin cu bucurie acest termen. Am observat, fără nemulțumire, la momentul când am publicat - spun, „ când am publicat” nu „când am scris ” – pentru că , în mod firesc, există o diferență considerabilă între scris și publicare, că scrierea mea științifică a fost ușurată. Nu există nicio îndoială. Am observat, de exemplu, că înainte de a publica romane, articolele mele științifice erau scurte. Acum, au devenit lungi. Nu știu dacă s-au făcut bine. Și mai remarc, mereu cu o oarecare plăcere, că le displace unor oameni, ceea ce este, în ochii mei, un indiciu al calității lor. Știu de ce le displace. Acest lucru se datorează faptului că, din când în când, este recunoscută o scriere care nu este strict științifică , care nu corespunde în totalitate standardelor scrisului științific.

Acesta este un prim răspuns. Dar întrebarea ta a mers mai departe, pentru că, dacă te - am auzit corect , a vizat porozitatea dintre scrierile diferiților autori care apar în lucrările mele și să identifice anumite indicii lingvistice. Este <ja?

J. A.-R.- Din ficțiune, din așa-zisa ficțiune. Există indicii lingvistice care să marcheze porozitatea dintre ficțiune și Michel Arrive ?

MA- Nu sunt chiar jenat, dar perplex. Să găsesc indicii lingvistice, adică izolate, de acest gen de porozitate... Recunosc că nu m-am gândit la asta. La ce fel de indicii te-ai gândi? Utilizări ale pronumelor , lucruri de genul ăsta?

JA-R.- Predicata , un anumit tip de predicat poate explica fie o funcționare judiciară, probleme de judecată, de evaluare, fie predicate care se referă la afectivitate și care sunt specifice lui Michel Arrive.

MA- Internă ficțiunii sau externă?

./• A.-R.- Interne ficțiunii, dar care marchează legătura dintre ficțiune și autor. Trebuie să spun că, după ce am lucrat mult la articolele voastre științifice și, pe de altă parte, la textele voastre fictive, există relații de scriere absolut evidente , care sunt legate în mod special de timp (ceea ce eu consider a fi o relație cu timpul), și anume utilizarea - cât de densă - a liniuței, a acestui tip de propoziție comună cu suspendare și a propoziției scrise în ficțiune fără articol. Întrebarea relației cu timpul care este narată, pusă în scenă în personaje, mi se pare pe deplin recognoscibilă în ritmul scrisului tău.

MA - Și elocuție.

BORCAN.- Dar n-am îndrăznit. M-am lipit de scris. În ceea ce privește utilizarea modalizării autonimice și a buclelor reflexive care au de-a face și cu timpul, deoarece opresc fluxul de a spune, în alt mod, cu sau fără cratime, și că , pe de altă parte, mărturisesc o relație problematică cu limbajul, din cauza faptului că cuvintele nu sunt de la sine înțelese. Nu pui totul între ghilimele, dar pui mult. Pentru tine, limbajul nu este deloc ceva de la sine înțeles. Ne oprim, comentăm și beneficiăm de două ori deodată, pentru că, pe de o parte, comentăm recăpătând controlul asupra cuvintelor care ne scapă așa cum știe toată lumea, iar pe de altă parte, oprim fluxul de neoprit al vorbirii. Există încă o trăsătură în tipul de modalizare autonimică a distanței, care este crucială în povestea *The Clock Satis Balancer,* și anume că cuvintele nominalizează prost, rata universală de nominalizare. Acum, personajele folosesc forme precum „cuvântul nu este corect ”, etc., dar folosesc constant și formule, ture de frază care îți sunt foarte specifice, care sunt „un fel de ”, „ o umbră de ”. Dacă ai putea pune „o umbră de ” înaintea tuturor cuvintelor, mai degrabă decât „ un fel de ”, ai fi mult mai fericit pentru că, în cele din urmă, există o specie „de un fel”

de „ generalizat în orice nominalizare pe care o împărtășiți cu personajele voastre, cu scrisul lor.

MA-I Cred că probabil că ați avut în vedere în principal ultimul dintre romanele mele în care, de fapt, ceea ce este înfățișat fundamental este necesitatea de a trăi până la capăt o viață redusă la șapte sau opt ani. Asta nu este o problemă. Dar esențialul, s-ar putea să exagerez spunând esențialul, pentru că există, evident, problema morții care se pune în fiecare moment – atât dorită, cât și inevitabil de temut prin apropierea ei, și în același timp dorită din cauza proximității ei. Antoine Rousselt organizează împreună cu prietenul său Semblable scenariul propriei morți . Deoarece nu pot muri decât prin crimă, Antoine Rousselct își va ucide prietenul Semblable și, prin urmare, va fi condamnat la moarte. Vor face o datorie dublă . Dar nu merge. Ei bine, funcționează pentru prieten, dar nu funcționează pentru Antoine Rousselct, pentru că oamenii groaznici au abolit între timp pedeapsa cu moartea. Îmi dau seama că, separând acest lucru de restul, fac o disjuncție care nu este prevăzută de propriul meu text, deoarece propriul meu text spune în mod explicit „ cuvântul este moarte fără a avea sens ”. Cu alte cuvinte, tocmai pe cuvânt se reflectă problema morții și problema timpului , inevitabil inseparabile. Și aici, mă pot referi doar la analizele foarte pertinente pe care tocmai ni le-a oferit Jacqueline Authier, la această descriere foarte delicată a funcției cratimelor, ghilimelelor și distanțarea explicită prin expresiile „ un fel de ”, „ o umbră de ”, „un început de”, „un început de ”, pe care, într-adevăr, le văd de multe ori de multe ori decât atât. scrieri.

Am scris o nuvelă care înfățișează chinurile oribile ale unui nefericit doctorand. Își dă seama cu groază că nu poate scrie. Din asta ? Pentru că fiecare cuvânt este exact însoțit de ghilimele. Și într -un fel, distanța dintre ceea ce spune și ceea ce țintește este de așa natură încât devine total paralizat. Găsește o modalitate, pe care eu o găsesc elegantă, de a-și începe acest lucru cu degetul arătător. Mai întâi construiești un index, apelând la toate numele care sunt susceptibile să apară într-o teză, le alocați un număr de pagină și apoi scrieți teza făcând să apară în locul dorit numele proprii , eventual denumirile conceptelor .

introduceți - Faceți multe completări în textele dumneavoastră științifice și aveți impresia că acestea corespund exact cuvintelor pe care le vedem aici adăugate în textul dumneavoastră fictiv : „ aproape luxos *”,* un adjectiv, apoi all in are, „ zgomotos”, deci un adverb ; Incl. clase optionale ?

MA - Ar fi motivat acest lucru un corpus mai lung? Nu știu dacă tipul de adăugare pe care l-ați observat este deosebit de frecvent.

introduceți - Ai păstrat prefațele publicațiilor tale științifice?

MA- Nu cred . Am păstrat aproape sistematic dactilografiate . Din moment ce scriu pe computer, ei rămân pe computerul meu. Există însă o întrebare care, mi se pare, trebuie pusă (și este tratată în acest volum de Umberto Eco), aceea a modificărilor evidente introduse de utilizarea calculatorului. Am făcut aluzie vag la asta. Voi adăuga acest simplu fapt , că într-un fel, noțiunea de pagină goală dispare. Nu mai există o pagină goală cu computerul . Ai un lucru care nu mai este o pagină. Și mai exact, pagina apare în momentul în care ai scris cele 3244 de caractere care determină întreruperea paginii.

IF- Cu excepția faptului că prima pagină este o pagină goală.

introduceți - Doar că există și ecrane care au forma unei pagini.

MA-I spune. Există ecrane care acum au forma unei pagini și într-adevăr, asta se schimbă. Evident, una dintre problemele care vor apărea când veți ajunge la aceste întrebări va fi să știți în ce fel scrisul, în special scrisul fictiv, este modificat de aceste practici. Nu voi repeta ceea ce am spus mai devreme despre ture. Caracteristica imaginii este de a menține ceea ce șterge, cu excepția cazului patologic al tipului care întunecă totul cu cerneală indiană. Qa, este un fel de culmea turii. Dar acolo, limba permisă citirii acestui mesaj a fost șters, așa că tocmai acest concept de limbaj dispare de pe computer.

Enter - Și pentru textele științifice, aveți și un folder de schițe ?

MELE- Nu, nu pentru texte științifice. Păstrez doar manuscrisul final. Există un fel de porozitate. dar o porozitate care , fără îndoială, nu este totală deoarece păstrez de fapt variantele textelor mele literare și nu pe cele ale operelor mele științifice. Nu este că acest lucru răspunde unei părtiniri, imediat, într-un mod considerat. Nu, așa este.

introduceți - Scrii mai întâi cu pixul sau nu?

MA' - Eu, firesc, ca toți ceilalți, am început cu scrisul. Dar în epoca computerului, nu mai scriu niciodată cu pixul. Cu excepția unui accident, adică sunt într-o mașină sau undeva fără computer, mâzgălez câteva cuvinte despre orice îmi vine la îndemână și, când ajung acasă, le îndes într-un dosar intitulat „romanul următor”. Dar când decid să scriu o nuvelă, sau un roman - sau un articol științific, în acest sens este exact același lucru - mă așez în fața computerului și tastează imediat. Qa, asta este o schimbare considerabilă pentru mine. Sunt investigații de făcut în acest sens. Probabil că au fost făcute. Există o lucrare editată de Jacques Anis și Jean-Louis Lebrave numită *Text and Computer* .[24] ceea ce este foarte, foarte bun în acest sens. Este o mutație completă. Nu știu dacă ați observat, dar noile mutații pe care tocmai le-am menționat , adică „ hârtia digitizată”, vor reintroduce într-un anumit fel ceva care seamănă cu un manuscris. În ce formă ? Rămâne de văzut.

introduceți - Din acest punct de vedere, toți am visat când am citit acest articol în *Le Monde* și despre care ați menționat. În realitate, hârtia este digitalizată, dar nu ne oferă o scriere digitalizată, ne oferă o imagine. Deci, avem toate urmele, inclusiv barăturile, ale scrisului, dar asta nu ne oferă un text digitizat. Aceasta oferă o imagine.

MA - Ah, boo, asta dă o imagine. Asta e tot? Nu asta am înțeles. Este mult mai puțin interesant, de fapt, pentru că aici, strict vorbind, este revenirea manuscrisului, dar returnarea manuscrisului așa cum este, riguros așa cum este.

Intră - Păstrați declarații sau amprente intermediare ? Pentru a obține o vedere de ansamblu,

---

[24] *Text și computer. The mutations of Reading-Writing*, J. Anis și J.-L. Ed. Lebrave, Edițiile spațiale europene, 1991.

facem în general printuri intermediare pe care le corectăm.

ALA.- Sunt etape intermediare, pe care în general le păstrez doar pentru textele literare. Deloc pentru așa-zisa producție științifică.

introduceți - În ceea ce privește heteronimia voastră - nu ar trebui să folosesc acel termen - în ceea ce privește scriitorii pe care îi prezentați în romanele voastre, este un dispozitiv care se pune în scenă, care se construiește sau este ceva care vă ajută să scrieți?

MA - Aveți dreptate să puneți întrebarea care are legătură cu întrebarea pe care a pus- o mai devreme colegul nostru despre agrafie, sau mai degrabă dificultatea în scris. Lucrul enervant la cuvântul „ I” este că suntem forțați să -l folosim, așa cum ați observat. Eficient. Voi pune „eu” între ghilimele, pentru a o amuza pe Jacqueline Authier. „ Îmi ” îi este greu să scriu și are adesea nevoie de sprijin. Acesta este motivul pentru care „ I ” este scris discontinuu. Și de aceea îmi place și să am, din când în când, sprijinul unui autor anterior. Cel mai bun mod de a avea un autor anterior ca suport este să o faci singur. De aici proliferarea a ceea ce numiți un cuvânt care descrie superficial bine lucrul. „ 1 leteronim ” nu este cuvântul potrivit , dar este numele înlocuitor pe care ni-l dăm în mod special pentru a-l scrie. Nu am un heteronim. Cu alte cuvinte, ceea ce scriu este sub numele meu , iar ceea ce este sub numele altcuiva este de altcineva , chiar dacă acel altcineva poate fi scris de mine. Nevoia de a scoate, în text, textul altora... Sunt de fiecare dată, în abis, mai mulți autori diferiți care, într-un fel, au servit drept punct de plecare pentru scris. Deci, aveți dreptate, cu excepția faptului că utilizarea termenului „ heteronyrne” nu se potrivește exact statutului acestor alte nume.

Întrebare - Într-adevăr, se naște mereu sub umbra acestui subiect scris și nu există fragmente pe care le mutați de la o semnătură la alta ?

MELE- Eu nu cred acest lucru. Fiecare dintre acești autori are specificul său. Nu cred că în dezvoltarea acestor trei romane a existat vreo plasare între Ripotois , Laumonier și Lejeune, sau cutare sau cutare alta. Fiecare are specificul lor , chiar dacă tipurile lor de probleme nu sunt foarte departe unele de altele . Dar fiecare are specificul său absolut. Pentru a-ți răspunde, de asemenea, la întrebarea ta puțin târziu, Adolphe Ripotois este un cercetător specializat în sisteme de comunicare cu animale . Este deosebit de interesat de sistemul de comunicare folosit de furnici , pe care îl consideră infinit superior sistemului de comunicare folosit de oameni , față de care și el disprețuiește total. *Intră* - Mi-a venit ideea, văzând că primul tău roman a fost încununat de juriul tânărului cinematograf din Hyères, să te întreb dacă nu este o idee de scurtmetraj care te-a eliberat din acest punct de vedere, să spună o poveste de declin emoțional?

MELE- Curtea sa întâlnit cu furie, de ce step. Nu mi-a venit clar în minte când am început această poveste. Dar eu absolut nu o resping . A fost puțin întâmplător că primul meu roman a avut de fapt această distincție oarecum depășită, dar din nou, nu am respins-o deloc și chiar, cu un personaj, care acum este mort de mult , care se numea Georges Conchon, am încercat să transform acest roman într- un film. Au fost câteva mici încercări care m-au mulțumit, dar, în același timp, am văzut dificultățile extreme de a face încadrarea textelor în celelalte să funcționeze în cinema. Așadar, s-ar repeta o anecdotă, anecdota unui tânăr slob care duce o viață mizerabilă într-un orășel de provincie și care ajunge să fie ucis de muncitorii locali pentru că îi batjocorește prea crunt. Acesta nu este un film. Aşa sa întâmplat. Nu - mi amintesc partea mea de responsabilitate în acest incident. Trebuie să nu fi fost activ , dar nu am făcut mare lucru ca să se întâmple. Dar această foarte scurtă poveste, *The Moving In,* ar fi putut da naștere unui scurtmetraj , nu există nicio îndoială. Și povestea de vis, da, nimic nu te împiedică să faci un scurtmetraj cu povestea de vis.

Intră - Ai împrumutat două expresii de la Lacan, * sensul literei " și „ materialitatea literei". Și ai ales ca titlu al contribuției tale „ piciorul scrisorii". Ce înseamnă „ litera " pentru tine? Este aceasta o idee sigură sau reprezentativă?

MA - Îți voi răspunde la ce răspunde Lacan. Trebuie să o luați la propriu , adică *didot-ul* sau *\e/jaratnond* pe care îl găsiți în carcasele imprimantei . Este exact ceea ce spune el în „ Instanța scrisorii în inconștient ". Evident, cu conceptul de literă, ne confruntăm cu unul dintre cele mai greu de accesat concepte cu care reflecția se poate confrunta... *Enter* - Pentru scris, este încă foarte important...

MA - Nu am nevoie să-mi spui. Este de la sine înțeles pentru că este absolut fundamental. Dar văd sfârșitul. Ce semnificație îi dai „scrisoarei "? Aș dori să subliniez că, în prezentarea mea anterioară, am parodiat de fapt titlul lui Lacan „ Instanța scrisorii în inconștient". Este că , într - un fel, văd ceva în comun între litera în sensul literal al termenului, adică urma, urma lăsată de o substanță pe o suprafață și ceea ce, de exemplu, Lacan numește litera fără a o face echivalentul semnificantului. Ce pot să vă spun? Nu știu. Eu doar spun problema. Și problema apare în felul următor : evident că nu este întâmplător

că Lacan merge să caute acest *ilidot* sau *ccgaramond* în resturile tipografiei pentru a face ceva din ordinea semnificantului, adică ceva din ordinea a ceea ce „ reprezintă subiectul pentru alt semnificant”. Lacan nu este prezent constant în operele mele de ficțiune, slavă Domnului. Este chiar, cred, absent ca referință teoretică explicită.

Interbare - De ce insistați pe termenul de autor când vorbiți despre nume de familie , Lejeune de exemplu? De ce insistați să le numiți „autori ” când sunt doar personaje?

MELE- Scuzați-mă, sunt autori. Ei scriu. Ei scriu într-un mod amuzant, dar scriu. Fiecare dintre aceste personaje, Adolphe Ripotois, Pascal Lejeune, Laumonier, este în același timp un autor, în moduri specifice , cât de ciudat îți place, dar scriu.

introduceți - Da, dar în narațiunea ta, litera subiectului care scrie (în practică cel care semnează) litera despre care vorbești - piciorul scrisorii - nu este litera grafică .

ALA.— Conceptul de literă are o asemenea extindere, încât trece de la urma grafică, un „ a ” pe o coală de hârtie, la, de exemplu, sursa unei științe.

! * cum se poate spune: acest cuvânt este luat aici în sa

sens literal. Scrisoarea lui are vreun sens? Dacă spunem asta de câteva milenii , este într-un anumit fel, există ceva de genul sensului în scrisoare? Nu știu. Desigur, acest lucru este în contradicție absolută cu „ fiecărui” gând despre arbitraritatea semnului. Și, pe de altă parte, cum este posibil ca Lacan să vă spună: semnificantul - nu prea le asimilează pe cele două, dar în „ Discursul Romei”, QH este aproape acolo - este litera, referindu-vă destul de prost la primul sens. Aceasta este gama de semnificații pe care le poate lua conceptul de literă . Nu vă închipuiți că am de gând să vă explic toate acestea.

Bibliografie

Vino, Michel. 1977, *Amintiri ale bătrânului nebun. de Alfred Hellequin, cu fragmente din biografia lui Adolphe Ripotois și lucrările sale inedite,* roman, Flam marion.

Arrive, Michel, 1978, *The Reduction of Sentence,* roman, Flammarion.

Arrive, Michel, 1983 a, *Ceasul fără pendul. Un apolog sub forma unui roman,* Flamma rion.

Arrive, M., (1983 b,) „ Studiul unui dosar scris de mână >► în *Langages,* n" 69, p. 97 110.

Ajunge. M., (1989), *The Ephemeral or Death as It Goes,* colecție de nuvele, Meri diens-Klincksieck.'

Arrive, M., (1994), *Limbă și analiză psihologică, Lingvistică și inconștient,* PUF.

Arrive, M., (2002), care urmează să apară, „ Ce zici de autonimic la Freud? ”, pentru a apărea în *Actele unei conferințe despre autonomie.*

Authicr Revuz, J., (2002), „„, Ce spun oamenii...”, un exil lingvistic ”, *în Melanges Michel Arrive.*

Freud, S. și Breuer, J., (1895-1981), *Studies on Isteria,* PUE

Georges, P., (2001), „ Revenirea manuscrisului”, în *Le Monde,* 23 noiembrie 2001, p. 35.

Iiellequin, A., *Adolphe Ripotois sau imposibilitatea scrisului,* de publicat.

Jarry, A., (1972-2001), *(Opere complete,* ediție stabilită, prezentată și adnotată de Michel Arrive, biblioteca Pleiade, Galliniard.

Lacan, J., (1981), *Seminar,* Cartea a III-a, Psihozele, Le Senil.

Lejcune, P., *(Lucrări complete,* urmează a fi publicate.

Merillon, G., *Roșu militant nelimitat, poem sau ajurat, moare transformă,* P. J. Oswald.

Rimbaud, A., (1972), *(Opere complete,* ediție stabilită, prezentată și adnotată de Antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, Galliniard.

Ripotois, A., (1939-1956), *Mutilarea,* Guiblin, apoi Peru.

Saussurc, F. de, (2002), *Scrieri de lingvistică generală,* Galliniard.

OPRIRE PE CUVINTE

TESTUL LIMBAJULUI ÎN ENUNCIARE SI SCRIEREA

Jacqueline A UTHIER-REVUZ

C Sunt un lingvist „preocupat de scris ” pentru că voi lua în considerare această „ preocupare pentru limbă ” în scris. Este într-un mod necesar, de fapt, pentru că călătoria mea ca lingvist m-a condus către teritoriile scrierii literare. *Din* descrierea unor forme particulare de enunț, întoarcerea - oprită în cursul său de unul dintre cuvintele sale - la sine, în ! punând la îndoială ceea ce acest strat meta-enunțiativ de proverbe iluminate despre activitatea lingvistică și despre modalitățile prin care subiecții pot locui în limbaj nu ar putea, în ochii mei, să se „ ampute” din relațiile acute, extreme, vitale cu limbajul care se desfășoară în această practică și experiență *a limbajului* care este.

Dacă ne gândim că devotamentul scrisului – adică limbajului – nu poate fi , fără îndoială, despărțit de o (primă) „uimire ” în fața limbajului și a limbajului (în cele mai diverse culori: mirare, recunoștință, lăcomie , neîncredere, dezgust, scandal, cum, căutare cu locul inter tir...), cât de specific este că fiecare text, fiecare scriere, face, în sine, această meta-enunțare scrisă, care testează , în sine, această meta-enunțare scrisă. la întâlnirile punctuale de către enunţător a unei rezistenţe a limbajului la ştergerea ei în „ceea ce e de la sine înţeles ” a spune.

Cât despre faptul de a spune totul - că opririle sale pe cuvinte dezvăluie ceva de relație generică, situațională, personală cu limba - scrierea conferă a/d; *eu* prin această lucrare a și asupra limbajului care îi este propriu, sunt capabil să ajung la poziții enunțiative extreme, riscante, paradoxale în relația cu limba care se realizează acolo.

Oprirea cuvântului a modalizării autonimice

Două „ spune inode ” sunt opuse în ceea ce privește segmentul *încărcat* în declarațiile (1) și (2) :

(1) Va necesita un stilou Charlie pentru colici la mâna a doua

(2) a II landrail un pic de charile, eu spun charile, cu acea ocazie li II landrail un pic de Vreau să spun charile cu acea ocazie, c Ar fi nevoie de un pic de co (pion ar putea apela charile.cu acea ocazie)

(.1) prezintă o dictonă „ simplu ”: nominalizarea referentului se realizează direct , în modul unei iluzii de transparență, în care semnul este șters în funcție de mediere. În diversele forme ale lui (2), care se încadrează în modul complex, dublu de a spune - reflexiv și opacizant - care este cel al modalității autonimice, *se interpune* semnul. ca real, prezenţă, trup - cu semnificatul şi semnificantul său - pe calea spunerii şi se impune acolo ca obiect al acesteia. Enunțarea semnului, în loc să se realizeze „pur și simplu ” în uitarea care însoțește dovezile incontestabile , este dublată de o reprezentare a lui însuși, dublând referirea la lucru cu o autoreferire la cuvântul prin care denumește lucrul.
Formele, foarte diverse, prin acelea, foarte frecvent, zicările cunoscute în cursul lor pe plan local, se opresc pe unul dintre cuvintele lor, următoarele afirmații atestate oferă o mică imagine de ansamblu :

(3) Când vezi pe cineva făcând sollisuri . *nu există alt cuvânt.* cu asemenea nonşalanţă f.,.|

(4) Ne cazăm într -un hostel. *dacă- i poţi numi han, oricum. o cameră*

(5) Există un motiv semiologic , *pentru a folosi un termen destul de fantezist,* cine nu reușește asta (...)

((>) linia politică pe care o exprimă cu Constance: o apărare destul de dură , *cum se spune la rugby*, principii comuniste (..].

(7) Această pânză de refăcut este tul , ca *să zic așa* .

(8) Melo -ul nu sa întâmplat . *dacă îndrăznesc să spun.* umed.

(9) Cost an order service /muscle qtfrlă onl, *dacă ştii la ce mă refer.*

(10) Avea destule cos . *cum o spui din nou* / carabiniere atasate peste tot pe oala.

Creativitatea meta-enunțiativă nu se limitează în niciun caz în formele fixate tendențial menționate mai sus ; asistăm, de exemplu, la bucla reflexivă proustiană , cu suspendarea ei destabilizatoare a cursului

„normal” de a spune, admirabil adecvat cu ceea ce este în discuție - suspendarea porumbului normal al lucrurilor :

(11) În acel moment, proprietarul lui mi-ar fi făcut plăcere rugându-mi să-i dau ceasul meu. my tie-spec, mcs hotlines cheie pentru a semna un acle care l-a recunoscut pentru herilicr meu: scion frumoasa expresie populara a carei, ca pentru cele mai cunoscute epopee, nu cunoastem autorul. dar care, ca și cei care sunt contrare teoriei lui Wolf, au avut cu siguranță una (una dintre acele idei inventive și moderne care se întâlnesc în fiecare an. În ei, fac descoperiri atât de stupide precum „ punerea unui nume pe o figură”, dar numele lor le aparține), dar numele lor le aparține; *nu mai știam ce fac* . [Dl. sunt grozav. .4 *Umbra crinilor tineri în Ora,* p. 510]

sau dinamica unei recursivitati meta-enunțiative spontane, care sări de la o ambiguitate la alta:

(12) Ah. Nu, schimbând tonicele pentru bebeluși în timpul zilei . Mi se pare enervant. ... în sensul literal, pe scurt, propriu [rircs] dacă se poate spune așa. [Conversație în tren (fete tinere care vorbesc despre meseria de îngrijitoare). octombrie 1984]

În toate aceste puncte de modalizare autonimică, zicala este reprezentată ca oprită, cade în oprire în fața unui cuvânt care rezistă ștergerii sale, „consumului” său funcțional de mijloace, pentru a deveni și *obiectul* zicerii, impunându-se în materialitatea sa semnificativă. Un cuvânt care „rezistă” și oprește progresul rostirii nu este neapărat obstacolul în care cineva se poticnește (ca de exemplu în (4) sau (10)), este la fel de mult surpriza care atrage atenția (ca în (7), (8) sau (12)): este *un nonsens în* Cuvântul singular înlocuibil care este capabil să „ rețină” progresul zicalului pentru o clipă . Stop-on-word trebuie înțeles și în dimensiunea propriu-zis temporală și ritmică a rostirii rostirii: cursul regulat al rostirii obișnuite de către „ lucruri ” se găsește – după modalități foarte diverse – suspendat. reținut , încetinește timpul în care în „ altul ” al unei a doua etape, trecând cu vederea pe prima , are loc meta-spunerea vorbirii „ de cuvinte ” .

Înainte de a reveni la acest strat meta-enunțiativ de opriri de cuvinte în rostirea în general și apoi în anumite scrieri, aș dori să clarific câteva aspecte ale modului în care, pentru mine, sunt legate între ele.

Lingvistică și preocupare pentru scris

lingvistică și scris.

Aceste două practici, atât de profund diferite, împărtășesc, mi se pare , o rădăcină comună care este de ordinul unei opriri înaintea limbajului. Dacă limbajul, spunând, cuvintele sunt de ordinul „ceea ce e de la sine înțeles”, a ceea ce folosim fără să ne gândim, a ceea ce „traversăm”

fără a percepe în mișcarea sa către lucruri (pe care le numim) și alții (cărora ne adresăm), dacă suntem „ instalați” într-un fel de neutralitate sau liniște în limbaj... O „neliniște” în sensul propriu-zis, o întrebare, cel puțin depărtată, în sensul propriu-zis. conștiința trăită de faptul *limbajului* este necesară pentru dorința de a se naște pentru a se dedica limbajului, pentru a deveni „om al cuvintelor” (ca să folosim expresia lui M. Schneider). Cu siguranță, această relație distanțată cu limbajul se rezolvă în mod evident în moduri opuse în aceste două practici: pentru Pun, lingvistul, prin ocuparea unei poziții de supraînălțare metallingvistică în raport cu limbajul și cu limbajul, constituit ca obiect a cărui *regularitate o va explora,* pe baza *separației* - problematic, chiar imposibil, dar vizat de lingvistică - a limbajului folosit și a limbajului obiect, de aranjarea metalimbajului; pentru celălalt, chestionarea despre limbaj se rezolvă într-o practică a limbajului care este în sine propriul său scop, *încorporând, în* mod *singular* pentru fiecare subiect, această chestionare într-o dimensiune reflexivă internă care lucrează asupra scrisului.

Pentru un subiect, toate combinațiile sunt posibile în ceea ce privește aceste două poziții: de la va vict, sau întrepătrundere, la intoleranța cvasifobică - nu rar - la cealaltă poziție. În ceea ce mă privește, la aceste niveluri fizice se intersectează lingvistica și scrisul. Ca lingvist al enunțului - condus, printre altele, ca și înscrierea subiectului în dictonul său -, faptul de a scrie este unul dintre cele mai prețioase antidoturi (sau recuzită, suport,...) împotriva ideologiei comunicării dominante în Științele limbajului. Acest lucru se realizează prin convingerea că nu există nicio ruptură între a spune „obișnuit ” și a scrie, înrădăcinată în aceeași experiență – umană – a limbajului; aceeași realitate le stă la baza : cea a limbajului. Asocierea, mai sus, a lui Proust și cuvintele unei adolescente, ca exemple de sofisticare meta-enunțiativă, nu provine din niciun populism de tipul „totul este egal”; Evident o diferență de statut și calitate, este vorba de recunoaștere, la nivel substanțial, de solidaritate, de unitate a vorbirii spontane și a celei mai elaborate scrieri literare: în toate cazurile sunt în joc aceeași materialitate a limbajului și aceeași problemă subiectivă, care este pentru un subiect, o cauză subiectivă. subiect de a fi vorbitor, de a se „poza”, prin a spune, în limbaj.

Această chestiune a recunoașterii unei solidarități a practicilor lingvistice sau , dimpotrivă, a unei separări între practica „normală” și cele radicale ale scrierii literare, ale practicii psihanalitice, ale foliei... trece în mod crucial prin concepția pe care o avem despre limbaj și despre relația subiectului cu aceasta.

Dacă, oricare ar fi variantele - pragmatic-comunicativ, psiholingvistic, cognitiv... - ne gândim să o spunem ca pe o expresie intenționată a unei gândiri preexistente, într-o relație instrumentală cu limbajul, scrierea literară va fi oportună oportună printr-un cordon sanitar de activități separate, „normale ” și „normale uzuale” Lingvistică și „ normale” activitățile „paratice” ale limbajului

Austin. Într-adevăr, aventurile lingvistice extreme care au loc acolo se răzvrătesc - uneori într-un mod izbitor - împotriva închiderii comunicative. Este clar că un susținător a ceea ce Lacan numește „ sanatorie comunicațională” nu poate decât să-l elimine pe Mallaime, pe care ar avea prea multe dificultăți să-și treacă prin tuvauterica... Simetric, de altfel, Mallarmé însuși, în expresia teoretică a misticismului său de poezie, îl mângâie, ca cuvântul său distinct de separat, dublu . abandonând cu trufie „utilizarea elementară a discursului” către o funcționare „ comercială” a comunicării în care cuvintele au o „ funcție de monedă ușoară și presupozițională”, spre deosebire de „ evlavia ” care consacră cuvintelor o poezie care le „cedează inițiativa”.

Dacă, dimpotrivă, ne gândim - fără să intrăm, iar aici, în diferențe teoretice - ca Merleau-Ponty, Benveniste, Lacan, de exemplu, că nu există subiect decât limbaj și că materialitatea limbajului, sprijinită pe limbaj, nu se află într-o relație de exterioritate față de subiectul care l-ar folosi, ci mai degrabă un *instrument exterior* , și în care el poate găsi ceva cu totul diferit din practica sa - ca și adevărul, apoi, din punct de vedere psihoanalitic , al lui scriere - ca adevăr . apare, cu dimensiunea ei esențială de aventură în cuvinte, nu ca un teritoriu exotic (posibil prestigios, chiar sacralizat) departe de iluziile comune spontane (și necesare) de stăpânire de către gândirea noastră de limbaj instrumental - iluzii transmise de modulele de comunicare - este adevărul unui enunț *căruia i se întâmplă ceva* ce nu știa înainte, care-i spune în cuvintele pe care le alege, care-i confistă materialitatea. Și acest adevăr este de asemenea

cel care ne animă schimburile obișnuite, chiar dacă, de cele mai multe ori, este eufonizat, ignorat, acoperit..., pândind și el în ambuscadă pe măsură ce dezvăluie lapsele de limbă : spun *animat,* pentru că este ceea ce face ca vorbirea sau scrisul să fie un lucru viu - cu partea de necontrol, de neprevăzut, de necontrol, de neprevăzut, de non-reve, de strategii de limbaj , de strategii interactive. de implicații, calcule ale calculelor celuilalt... la care anumite analize conversaționale reduc, în mod mortal, dar din fericire fantastic sub aparențe tehnice și raționale, schimburile de limbă.

În opinia mea, există o unitate fundamentală a activității lingvistice în toate formele ei - discursuri, scrieri diverse, practica psihanalitică, scris, nebunie ... - bazată pe materialitatea limbajului și a relației umane cu limba - aceea a unui subiect ca efect al limbajului - și, din acest fapt divers, iluminarea reciprocă, prin alte diferențe, aceleași practici, de către alții. /Astfel, Mallarmé, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Flaubert, Michaux spun lucruri esențiale lingvistului enunțului despre faptul limbajului și despre modalitățile prin care un subiect „ se plasează în ea": aceasta este, în orice caz, experiența pe care am avut-o în călătoria mea de meta-enunțare. Și reciproc, legătura dintre o scriere și domeniul practicii lingvistice comune , din care ea se distinge, dar în interiorul căruia ea reiese, o leagă, în profunzime, de *experiența personală, fundamentală* a limbajului: tocmai din acest loc aventura - oricât de singulară și extremă ar fi - cititorul o poate împărtăși . Astfel, de exemplu, scrierile lui N. Sarraute sau C. Simon ating, în forma lor extremă – și superbă – bresa deschisă în fiecare dintre noi de inadecvarea limbajului la numirea lumii.

Să plaseze, în inima experienței umane a limbajului, faptul limbajului ; a considera că tocmai prin testarea acestei *realități a limbajului, rezistența și* consistența ei , care ia formă - pentru un subiect care apare în și prin limbaj - rostirea ei, fie în vorbirea cotidiană, fie în cea mai lucrată scriere, este, astăzi, în domeniul științelor limbajului, să persistă în ocuparea unei poziții de revoluție a conceptului: saussurean (și benvenistian) de *limbă,* denunțată ca faptă , gramatică și abstractă. „ scheletul " normativ , în favoarea doar a „ realităților adevărate ", aceea a „ vieții " concrete, abundente , a discursurilor, schimburilor, comunicării..., din care reiese JC Milner (1978) și M. Pecheux, cuantificarea, cuantificarea, indicarea analitică (1982) , dezvoltarea

- fatal pentru „ dragostea de limbă " - a unei „ antilingvistici ", cealaltă, „ aversiunea [...J față de propriul limbaj " la lucru în „formarea [a unui larg consens anti-saussurean ", cu siguranță nu are deem. Revenind la efectele , astăzi, a ceea ce el a caracterizat, în urmă cu douăzeci de ani, drept „ secretul funerar al lumii moderne : ura de lalangue, sau regretul iritat pe care îl vorbesc oamenii", JC Milner poate - observând că „ restaurarea substanțialului în detrimentul oricărei forme (a semnificațiilor în detrimentul oricărei forme) concluzionează cu această observație radicală „ călătoria sa" . o chestiune de date, metode, noțiuni ; Saussure nu a existat .

În acest peisaj teoretic, înecându-se sub funcționări neuro-psiho-sociale ceea ce este inima limbajului: cea *a* limbajului ca lege diferențială și cea a *non-unui* - aventura, deschiderea, riscul, lipsa și excesul - de sens și de a spune, spațiile, reconectate la această reducere, a scrierii literare, a textelor și a teoretizărilor, sunt, pentru lingvist (atașat cu obstinație de limbajul său obiect I), o

răscruce prețioasă. Așa, de exemplu, reflecțiile – intim saussureene – ale domnului Deguy, evocând poemul „ această pricepere deosebită în limbaj ” de care, oricât de atrasă ar fi de limită, riscurile și transgresiunile „nu depășesc , nici nu ignoră, nici nu desfac limbajul”, dezvăluind, dimpotrivă , „o mereu prezentă în limbajul limbajului, cu atât mai intim , confruntat cu limbajul mai intim, recunoscut”.

La aceste observații teoretice asupra relației dintre lingvistică și scriere, voi adăuga - cedând insistenței organizatorului acestui volum - câteva elemente care țin de modurile în care , în experiența mea personală, se întâlnesc lingvistica și scrisul .

Pentru mine, de vreo douăzeci și cinci de ani, scrisul a luat două forme foarte diferite : una, lingvistică și destinată publicării, a cărei experiență este, într-un mod radical și repetat, aceea a unui gând care se face, se regăsește, în și prin cuvinte, care îmi vine prin cuvintele pe care le vin prin cuvinte. Nimic nu este mai străin de practica mea decât procesul evocat cu ușurință de colegii lingviști: o fază de reflecție, fără scris, urmată, când „ știu ce au de spus ”, de faza finală, aproape automată, în care se așează la computer sau la masă să scrie. La această scriere, pierdută ca „ transcriere ” a unui „ gata făcut”, sau mai serios (și fantastic) ca traducere în cuvinte a unui „ gând ”, răspunde, pentru mine, experiența inversă , a căderii cuvintelor – scrise material – prin care ia formă ceea ce pot gândi.

Cealaltă practică scrisă este privată, fără nici un scop - până la noi - de publicare : într-un mod mai mult sau mai puțin dens, uneori prevalând asupra oricărei alte activități, pentru a deveni, pentru o vreme, mai discret, străin de preocuparea de a consemna timpul zilelor unui jurnal (sau a anumitor jurnale?), acest comportament se practică pe tinireac... este un fel de oxigen - strângerea cu limba și apropierea de sine a unei relații cu limba ; comparabilă, prin aceasta, cu tipul de intensitate lingvistică pe care o experimentăm în cadrul analitic, se distinge în mod evident prin tăcere, singurătate și *urmă.* a ceea ce este scris, purtat de o lucrare în și prin cuvinte, dar care rămâne străină – și dincolo de – lucrarea care ar viza scrierea unui *text.*

Ultima remarcă personală: legătura - mai strânsă, cu siguranță, decât cea obiectivă a simultaneității - dintre apariția acestei activități de scriitor turc și o ruptură în drumul meu ca lingvist, cu abandonarea definitivă a unei lucrări de lungă durată ce se referă - pură descriere a regularităților limbajului - de analiza distributivă, și o „ în analiză distributivă” , adică limba încă, dar străbătută, de „descompletarea subiectului ” . Și, de fapt, experimentez în această tovărășie, care nu a încetat, între scris și lingvistică, solidaritatea a două părți - practica și analiza - ale aceleiași întrebări referitoare la limbaj.

O vorbă la care se întâmplă ceva

Ce este în joc în zicală în punctele în care, oprit de una dintre cuvintele lui , se întoarce, în bonele, la sine ? * Stratul superficial „ al rostirii, acest strat meta-enunțiativ ia naștere, dacă putem spune așa, din „ granul” pielii rostirii ; dar, ca și pielea , atinge cel mai profund...

Conceptele - opuse , menționate mai sus - ale subiectului și relația acestuia cu limbajul determină abordări diferite ale statutului acestor forme în enunț. Din perspectiva comunicării, ei sunt ușor asimilați eșecurilor , *zgurii* , la fel ca bâlbâiala sau ezitarile, iar vorbirea pare a fi locul lor firesc! ; În general , sunt considerați a *fi demotivați,* specificul lor formal - *dacă vreți, să spunem, ca să spunem așa, așa cum se spune,...* de exemplu - neutralizându -se într-un statut fatic, pauză, chiar * lubrifiant " discurs ; dincolo de asta, este întotdeauna, prin nivelarea literalității lor, într-o sferă a actelor de precauție, rezervă, atenție.

nuanță, (falsă) scuză..., legată de o setare-ajustare a interacțiunii, din partea unui vorbitor atent pentru a preveni prinderea relației interlocutorii, că sunt blocați.

Este greu într- un asemenea cadru – nu lipsit de relevanță dacă analiza nu se reduce la el – să înțelegem necontentul, *ca să spunem așa.* iar *X sau mai bine zis Y* de C. Simon. Dacă nu am întins un cordon sanitar care să protejeze comunicarea de rătăcirile scrisului, vom fi conduși să ne gândim la locul *dintre* , de exemplu, ca *să zic așa,* sporadic sau tic, spontan al unui vorbitor obișnuit și cele, calculate, ale lui C. Simon , o legătură situată *dincolo de* interpretările psihologice în *detaliu* ... imposibilitatea structurală, prin însuși faptul de a spune imperfect alt *limbaj,* adică a namingului imperfect , adică a unui alt limbaj. .

Vedem, în acest caz, că dacă există o „ defecțiune ” , nu este una care se produce accidental în funcționarea unei mașini, oricât de eficientă ar fi aceasta, ci o „ defecțiune ” consubstanțială cu faptul de limbaj – una dintre necoincidențele care o străbat – care se ivește, local, la suprafața direcției.

Astfel, opririle de cuvinte ale buclelor opacizante nu echivalează cu eșecuri sau ajustări ale interacțiunii : ele apar ca puncte sensibile în avansul rostirii - cu ceea ce implică în termeni de incontrolabil, descoperire și obstacole - puncte în care, pentru acestea din urmă, există rezistență în fapt și rezistență la limbaj în centrul rostirii.

Aceste puncte în care apare această dimensiune constitutivă a enunțului care este autodialogismul ei - „ dialog cu propriul cuvânt ”, spune Bakhtin -, adică acest lapte, subliniat de A. Culioli de exemplu, că cineva este mereu, în momentul în care enunț , propriul receptor, sunt puncte de *întâlnire* care întâlnire, care se întâlnesc, trec prin aceste cuvinte proprii, *treci* prin aceste cuvinte proprii, prin aceste cuvinte proprii . prin. prin scopul de a spune, ei se impun cu trupurile, ținând înăuntrul lor avansul de a spune și provocând un *răspuns.*

Larret-sur-mot este, în rostirea lui, a întâlni un cuvânt și a-i răspunde: aceasta presupune (în același timp cu cuvintele ajung să se alinieze în zicerea în slujba unui sens, poruncit de acesta) să nu fie surd. sau orbi, la cuvinte, pentru a le da timp să rezoneze, să sune, să-și afirme identitatea, adică să facă loc, în relația pe care o avem cu cuvintele pe care alegem să le rostim, pentru receptarea a ceea ce sunt. a ceea ce spun ei, pe care le aduc cu ei și pe care nu le controlăm .

Vorbitorul răspunde la ceea ce i se întâmplă în aceste puncte sensibile ale discursului său : „ ce i se întâmplă ” în cele două sensuri de „ ce i se întâmplă ” – o dificultate, o surpriză, o fericire, un regret,... – și „ce i se întâmplă ”, ceea ce îi aduce cuvintele sale, pe care nu le cunoștea.

Sunt vorbitori cărora, tinzând să spună, nu li se întâmplă nimic, de surzi la tot ceea ce – mai mult sau mai puțin – nu se potrivește cu intenționalitatea lor (și care le-ar submina măiestria). Este o dispoziție asemănătoare pe care Serge Dancy a evocat-o cu umor, denunțând „modul arogant – nu există alt cuvânt – în care Barre tratează limbajul ”, când a comentat recriminările stârnite de un discurs al acestuia din urmă, pe care le formulase – proiectul meu pentru Franța unde – un mod care era enervant pentru alții și un fapt , în co. distanta mica, cele trei cuvinte ale motto-ului de. Statul francez :

> Acest lucru se datorează faptului că nu își poate imagina cum limba ar putea să-l lipsească de respect sau crede că Barre alunecă. Asta pentru că nu -și închipuie că vorbele *veuleni* spune ceva, indiferent de cine o spune , pentru a evita gafele. El nu ia cuvinte pentru lucruri. Le ia pentru lucrurile lui | . .] Megalomania . Este a crede că el, Barre, ar trebui să ia formula *muncă, familie, patrie,* astfel încât aceasta să fie în același timp sonică din istorie și eliberată de orice suspiciune [de] filantropie. 'toate prin întrebări *de încredere* . Nu lipsesc dovezile acestei credințe naive în puterea de rezonanță a cuvintelor, cu condiția ca acestea să fie „ interzise ”. *[Eliberarea* :' Lapsele lui Barre. 28.1 1988. str. 4 1

La celălalt pol, l-am putea plasa pe Barthes, de exemplu, și „ relația lui neplăcută ” cu limbajul: în mod constant, enunțător în alertă, i se întâmplă ceva - stereotip , polisemic, inadecvat... - în cuvintele zicerii sale.

cursul - aparent - „uniform ” al unui enunț, un cuvânt oprire este o *deschidere.* Este deschiderea, în „ unul” a sursei enunțiative care își alege cuvintele, a unui loc de ascultare , de recepție și răspuns, la ceea ce provine din cuvinte. Nu este vorba de a „ da inițiativa cuvintelor” - o trecere într- un regim extrem de denunț - ci de a recunoaște o parte din el...

Este încă deschiderea spunerii în *spațiul noncoincidențelor enunțiative ,* cea care parcurge cuvintele „care nu sunt de la sine înțelese ” și răspunsurile meta-enunțiative pe care le provoacă: cea în care iluzia unei ziceri perfect instrumentalizate a constat în transmiterea, fără pierderi între doi poli.

interlocutive, de cuvinte asigurând fără echivoc o nominalizare fără vag, oprirea pe teren în frunze „la bowling-uri lucruri, a difuza, din spațiul interdiscursiv, cuvintele de altundeva, sedimentate în ele de istorie, a face să iasă, din spațiul semnificant al lalangei, prin dislocarea, prin recompunerea și mersul în cuvinte, a celorlalți spații care vin și se despart în interlocutori. iremediabil remediabil.

Este în cele din urmă deschiderea - *evadarea* - în afara desfășurării sintactice obișnuite a lanțului, din orice punct al acestuia, *în altă parte a altui* plan meta-enunțiativ, a cărui desfășurare, suspendând primul curs de a spune, apare - în mod fictiv - ca un ech-implaire cevicah al succesului în lanț și, prin urmare, celui al timpului.

Consecvența limbajului și non-coincidențe ale spunerii

Refuzând să reducem bogăția și diversitatea lor sintactică, lexicală și modală la o panoplie de acte comunicative, putem lua în serios - adică literalmente - formele prin care vorbitorii răspund la întâlnirile pe care le fac în cuvintele pe care le rostesc; ceea ce desenează apoi aceste „bucle" meta-enunțiative, prin ceea ce spun, este o zicere străbătută – punctual – de noncoincidențe pe care limbajul le deschide în enunț, consistența, rezistența sa, prin diversele „moduri de a fi".

- *Spune denumește realul și întâmpină rezistența limbajului, ca grilă de distincție a activității.*

În anumite puncte de oprire-pe-cuvinte, de fapt, ceea ce vorbesc buclele opacizante prin răspunsul unei varietăți de figuri meta-enunțiative de adecvare/inadecvare, este necoincidența dintre cuvinte și lucruri, deschisă în zicala de sistemul de limbaj: ă-m-ai-un 1' reprise, în limba engleză. împrumută și se opune în același timp sistemului său finit de unități diferențiale și generale. „Grila de discernământ" (Milner) a limbajului saussurean, a limbajului ca semiotic (Benveniste), care permite numirea (și gândirea) este în același timp ceea ce o marchează printr-o definiție, lipsa de a spune a fi una cu lumea. Această experiență fundamentală a limbajului - cea a unei pierderi - mărturisește, pe lângă permanența reflecțiilor teoretice asupra chestiunii, a reapariției, de-a lungul veacurilor și

culturile, miturile consolatoare ale limbilor perfecte – pierdute sau de construit – răspund „melancoliei limbajului ”.

Ființa reală radical eterogenă față de ordinea simbolică, „defectul literei pe obiect ” este fundamental: așa cum spune Lacan „colimatorul nu funcționează, referentul este ratat ”. Figura lui Funes, imaginată de Borges, întruchipează refuzul trufaș al oricărui compromis cu eșecul realității: pentru el, din moment ce confundăm, sub același cuvânt „ câine”, tot felul de câini , dar și toți indivizii de aceeași rasă, și chiar că trebuie să tolerăm „ca câinele de trei ore (același nume) [era] un sfert (văzut din față) să tacă”,...

Dimpotrivă, ele sunt un compromis cu necoincidența dintre cuvinte și lucruri, buclele meta-enunțiative răspunzând - iar cu cuvintele - la întâlnirea punctuală a lipsei cuvintelor.

Traversând spațiul care desparte cuvântul și lucrul, ele înscriu acolo călătorii de o mare varietate, care pot fi, foarte sumar, împărțite în cifre.

- anularea decalajului, confirmarea numirii: *X, eu zic X; ceea ce gândim, trebuie să numim X; X, fac legătura cu cuvântul; X, acesta este cuvântul,* ; A', *acesta este cuvântul exact, corect, potrivit; X în sens strict* ; ... și exemplul (3) de mai sus;
- a unui intermediar, oscilând între a spune și a nu spune și/sau între două cuvinte: *ceea ce am putea numi X; putem spune X?; nu îndrăznesc să spun; Nu spun X ci aproape; XI aproape spunea Y; X, ar trebui să spun Y ? ; X, mai degrabă Y;* ... și exemplul (4) de mai sus ;
- din lipsa nominalizării, la nivelul zicerii absente din sine și/sau al cuvântului care lipsește din lucru : *X, dacă putem spune* ; A', *atâta timp cât cuvântul este potrivit ; XI folosesc X pentru lipsa de ceva mai bun, pentru comoditate; X, cuvântul este rău;* A, *ca să zic așa; X, între ghilimele; ...*
- *A spune că afirmă, în sine, * cuvintele sale și întâlnește limbajul ca corp, natura sa deja existentă.*

spuse.

Printr-un ansamblu de figuri, pe care le putem numi „ împrumutate ”, vorbitorul se referă – în forme foarte variate – la o exterioritate discursivă unele dintre cuvintele „lui” : astfel, de exemplu, pe lângă afirmațiile (5) , (6) și (11) de mai sus .

XI împrumută acest termen de la ; X, a folosi cuvântul de; scion cuvintele de; X, după cum s-a spus; X, cum îl numește el ; aceasta (pie Ext cheamă, îl botează pe X; X, să vorbească în mod vulgar, pedant,... ; X, în sensul că Ext îi dă ; Ext spune X ; X (Ext spune Y);...

întâlnește el astfel - local - nu mai este limbajul și acuratețea limitelor sale , ci limbajul ca corp de sedimentare discursivă, a căruia cel mai bogat dicționar de limbă nu poate, în finitudinea sa , să ofere decât o imagine foarte parțială, pe care dialogismul lui Bakhti a teoretizat- o (ca și ancorarea permanentă a sensului intercomentar . spuse saturând *toate* cuvintele limbajului Buclele meta-enunțiative care exprimă prezența altei voci, se deschid – prin reprezentarea locală pe care o

dau ei – asupra necoincidenței fundamentale a discursului cu sine: străbătută de la un capăt la altul de voci străine, hrănitoare și deposedatoare, rostirea nu poate face „o latură” discursului , de asemenea, a denumirii aceluiași corpus de limbaj, ci să nu fie identic în corpul limbajului . și, la fel, trăit într-un mod radical singular de fiecare subiect vorbitor

- este cea a „ lipsei sale fundamentale de apartenență”: a nu avea cuvinte „ de sine” ci a vorbi cu cuvintele „ a altora”; neavând cuvinte „ proprii ” ci doar cuvinte „comune” - însăși condiția a ceea ce numim o limbă... - *A spune că vizează un sens și întâlnește consistența limbajului ca corp de echivoc.*

Ceea ce este în discuție, de fapt, într-un al treilea set de răspunsuri meta-enunțiative la un cuvânt-stop este – fie că este adecvat sau nepotrivit – un cuvânt sau un sens „ în plus ” față de cel care a fost intenționat: răspunsul la acest „ în plus ” sunt figuri de întâmpinare sau de respingere (sau de respingere falsă). Astfel, printre buclele care revin la punctul de a spune a proteja (sau a pretinde că protejează, deoarece explicarea unui sens respins este și o modalitate de a - l evidenția) sensul intrusului de natură să se impună acolo - sau să se strecoare acolo - prin jocul de polisemice, omonime, jocuri de cuvinte, aproape, spoonerisme etc., putem observa, pe lângă afirmațiile (8) și (12) de mai sus,

X, în sensul p ; X, nu în sensul q ; X, fără joc de cuvinte ; X, dacă îndrăznesc să spun; Aproape am spus X; ...si printre cei care, dimpotriva - de la gandirea polisemica la bun venit sarbatoreste un dublu sens neasteptat

- face o alianță cu resurse equivo

decât limbajul : pe lângă afirmația (7) de mai sus, *X, în sensul q și; X. în sensul de animal de companie în sensul q; X. în toate sensurile cuvântului* ; X, *așa se spune* ; X, *acesta este cuvântul ; ...*

În ambele cazuri, ceea ce este în joc, adică ceea ce se întâlnește în zicală nu este evident *de la sine* , la un moment dat, este celălalt cuvânt, celălalt sens, care poate ieși din fiecare cuvânt, în funcție de ambiguitățile limbajului. În momentul în care jocul semnificanților, al „ cuvintelor sub cuvinte ” înnebunește semnele * decoincide „ de ele însele, chiar și în modul cel mai „ sălbatic ”, este întotdeauna vorba despre limbaj, despre acest limbaj „ca mod propriu de echivoc ” , *căreia* aceasta se pune problema . sau jurnalismului, dar și a locului care i se dă, deseori îngrădit acolo, în practicile poetice și psihanalitice ale tot ceea ce . Necoincidența fundamentală a cuvintelor cu ele însele poate zdruncina stabilitatea cuvântului ales, care „ eliberează ” pe altul – o călătorie în straturile de rezonanță a lalangei, din care se întoarce, în ecou, un alt cuvânt, însuși , nelimitat , din mijloc, din altul. corpul limbajului .

- *Spune are ca scop comunicarea cu altul și corespunde realității „decalajului interlocutoriu ”.*

Diverse figuri, ca răspuns la acest decalaj, urmăresc să restabilească o coenunțare într-un punct în care aceasta pare amenințată, cum ar fi, pe lângă (9),

să spunem X ; X, *da-mi ^expresie* ; X, *daca votezi; X, dacă știi ce vreau să spun*

...sau pentru a lua notă de diferența (a unui „ nu avem aceleași cuvinte”) ca, în afară de (10),

ceea ce numești tu X ; X, *pentru a folosi terminologia* ; X, *cum tocmai ai spus ; XJe spune că nu- ți place cuvântul \ ...*

Ceea ce este în joc aici, în spatele imaginii punctuale pe care o dau cuvîntul oprit despre ea, este - opunându-se unui imaginar al UNUI - decalajul structurat! între cei doi subiecți, nereductibil prin nici un calcul , pentru că de singularitatea celor doi inconștient depinde.

Trecând prin canalul celor trei neangajări enunțiative pe care faptul limbajului le înscrie în miezul rostirii - purtători ai splinei stăpânirii lumii și a surplusurilor incontrolabile de cuvinte provenite din grosimile discursivității și

de echivoc - non-coincidența interlocutivă plasează „neînțelegerea” la baza comunicării.

Astfel spațiile pe care se deschid (după expresia lui I. Fenoglio) aceste „evenimente de enunț” unde zicala se oprește și răspunde la ceea ce i se întâmplă în cuvintele sale, pun limbajul în joc, în enunț, într-un fel – condiție și obstacol, hrănitor și amenințător:

sistem de limite, este, ca să spunem așa, condiție și sprijin, ceea ce îi permite să fie *și* limitare, ceea ce îl marchează ca lipsit;

- *corp de sedimentare discursivă,* aduce la zicală bogăția dialogică a bistoricității sensului *și* amenințarea deposedării;
- *corp de echivoc,* ea animă rostirea simțurilor „suplimentare” pe care le eliberează acolo *și* o

amenință cu deconectarea, răspândirea, înecarea în proliferare;

- *operator de comunicare,* este cel care stabilește legătura *și* cel care stabilește separarea.

întâlnirea limbajului în enunț, precum formele meta-enunțiative ale răspunsurilor la „ceea ce nu este de la sine înțeles” în a spune, fac posibil să întrezărim – dacă, trecând dincolo de reprezentările punctuale pe care le au în somn, presupunem ca constitutive ale rostirii coincidențele enunțative – este aceea a limbajului: așa cum oferă și opusul limbajului: așa cum oferă și rezistență . a limitelor sale (limite, finitudine, constrângeri și interdicții) *care nu pot fi depășite* (decît local), punând zicala sub semnul lipsei ireparabile; oferă și se opune consistenței și rezistenței abundenței, nemărginite, a celor deja spuse și a echivocului, un debordare de *mai multe cuvinte care nu pot fi reduse la tăcere,* punând rostirea sub semnul unui exces incontrolabil.

Luând în bucle zicările - și în special scrierile - : muzica meta-enunțiativă a relațiilor singulare cu limbajul.

Nici o zicere nu scapă necesității *de a se ocupa de* realitatea necoincidențelor fundamentale ale enunțului: fiecare discurs operează propriul *compromis,* sau își găsește propriul echilibru, între partea pe care o reangajă în sine față de noncoincidențe care îl afectează și cea, complementară, a iluziei necesare coincidenței, fie că nu este.

I cnoglio I., 1999 și 2004 dar și „intima ciudățenie a limbajului” în *Lanqaqc & luconscient* n ' 2, ed. Lambert-Lucas, 2006, p. 41-66.

zicala nu poate *rezista.* A lua o zicală - o scriere - din buclele meta- enunțiative ale opririlor-pe-cuvinte ale sale înseamnă a te oferi un acces lămuritor la modul propriu acestei ziceri de „ a se plasa ” în limbaj și în coincidențele-i călugărițe.

Anumite geografii de popasuri de cuvinte apar ca trasaturi de genuri (cuvintele celuilalt, si lipsa cuvintelor pentru referenti necunoscuti in povestile de calatorie , de exemplu) sau de tipuri de discurs (eliminarea oricarei forme de necoincidenta reprezentata in discursurile tehnico-tehnice , care erau referenti tehnico-stiintifice.), dezvaluind functionarea si imaginea acestor discursuri si limbajul.

Dar este și ceva din modul absolut singular, din care fiecare subiect este „ subiect al limbajului ” pentru că *își face* arest-pe-cuvinte. Astfel, un astfel de discurs cotidian, care pare să nu poată avansa decât umplându -se cu, *să zicem,* spațiul care separă de interlocutor, sau de a nu se putea face fără cârja de, *dacă vrei* - deplasarea ponderii sensului asupra celuilalt, sau chiar înconjurând constant nominalizările acestuia cu aureola de incertitudine deziluzionată a ca *să spunem așa,* fac auzite, discrete și de cele mai multe ori ignorate de către enunțatori înșiși, muzicii meta-enunțiative care, într-un mod mișcător , într-un mod mișcător care traversează comunicarea pentru unul, pierderea care îl afectează pe celălalt, de exemplu, nominalizarea .

Iar modul singular de a te opri asupra cuvintelor apare ca o dimensiune adesea importantă a

scrisului. Se poate, într-o parte , în stratul meta-enunțiativ cu care este însoțit, ca o scriere să găsească *forma* acestei relații intense, vitale , cu limba care se joacă în ea; Sunt mari lucrări de scris - C. Simon, N. Sarraute, de exemplu, dar și R. Barthes sau Marivaux - pentru care cuvântul-oprire apare ca însuși motorul progresului lor, un element al dinamicii sale, al ritmului său , parte integrantă a tonului și *țesăturii sale.*

acompaniamentului meta-enunțiativ al unei scrieri este aceea a deacității sale *:* astfel, profuzia meta-enunțiativă a scrierilor teoretice precum cele ale lui Barthes sau Derrida - în mod constant reținute , zădărnicite, puse la îndoială, relansate de cuvintele lor și, în special, partea de ne-a spus și echivoc - o deosebește de cele ale lui Althusser , desigur, rareori afectate sau echivoce. prin dublare.

Pentru densitățile învecinate , dublarea meta-enunțiativă poate lua culori foarte diferite în funcție de spațiul (spațiile) de noncoincidență pe care îl aduce în joc. *Linia* Adesea non- - coincidența se impune (uneori în mod exclusivist) într-o scriere: în felul acesta este o relație specifică cu limbajul care se manifestă, concentrată pe un aspect al limbajului și al limbajului.

Astfel, urma care trage, într-un text, insistența unui acompaniament meta-enunțiativ oprindu-se la *cuvintele altundeva* - Ceea ce am numit non-coincidența discursului în sine - este uneori esențial pentru economia lui . Astfel, „ Normanismele ” din *L'Ensorcelée,* pe care Barbey d'Aurevilly s-a ținut împotriva oricărui sfat și care, cu mult dincolo de dezorientarea regionalistă pe care o produc, rezonează ca un ecou, în cuvinte, al prezenței, „dezorientatoare” radical în inima vieții cotidiene, a acestei fantastire - ai fantastiquei. „ Normandia ” lui Barbey:

> Dacă am crede povestea cărucioșilor care au mers acolo. Mlaștina din Lessay a fost scena celor mai nesincere apariții. În limba țării , *se întorcea.* |...| Asemenea. Numai asta, mult mai mult decât ideea unui atac de noapte , a făcut să tremure *piciorul Irinei* în mâna celui mai viguros tip care s-a aventurat să traverseze Lessay cu barca. Turnați stil. mai ales dacă se bucură la o halbă sau la o băutură [...]. Una dintre surse, de altfel . cel mai inepuizabil dintre *zgomote rele.* cum se spune. care alergau pe Lessay Traiancul întins pe patul lui, ea spăla toată camera, cu fumul Incur al *grăsimii* ei rănile oribile ale acestui televizor [...[. Și. tot. preotul pe care tocmai îl văzuse, acel bărbat tragic cu cicatrici în glugă. și îi povestise despre această *poveste* a lui Nonon Cocouan. sentonțail asupra ei cu putere [...].[...] avusese o *mânie* în care o socotea moartă.

În textul autobiografic al lui Annie Ernaux , *La Place,* granița meta-enunțiativă trasată între cuvintele ei, ca scriitoare, burgheză cultivată, și cele, populare, de altundeva, dinainte de copilărie, apare ca forma exactă a scrierii primei pagini a separării obiectului, și a celor, populare . explicit din această carte:

> [Marea mea perc| era un om dur. Nimeni nu a îndrăznit să se bată cu el. Soția lui *nu râdea în fiecare zi.* [...[. [Tatăl meu] învățase condiția esențială pentru a nu reproduce mizeria părinților: să nu *se uite de sine* într-o femeie. |...[. Luând o afacere, au început să economisească din nou. [...] le era frică să nu fie înfrânți, să piardă totul pentru *a se întoarce în sfârșit la muncitori.* [...]). Ea *a luptat în război* pentru a-l aduce înapoi în mizerie. [...]

toarnă qq'{| să-și piardă *proastele maniere* (adică de țăran sau muncitor). [...[. Aveam *tot ce ne trebuia.* Adică am mâncat până ne-a fost foarte foame. (dovada cumpararii carnii. la gura)

> de patru ori pe săptămână), aveam mâncare caldă în bucătărie și cafenea; doar bucati ulei Ion a trait. Două ținute, una pentru uzură de zi cu zi, cealaltă de duminică (prima a fost purtată, iar cea de duminică a fost purtată de zi cu zi).

Prezența hărțuitoare a cuvintelor testate în ură, ca acelea, intolerabile, ale „ ei-ei-unul ” (părinți, medici, consens social anonim), la care, necontenit, se ciocnește și se rănește zicala, ca acelea, intolerabile, în încercarea vitală și disperată care constituie scrierea unei vieți, a celeilalte vieți care se regăsește. și deja să găsesc cuvinte „locuibile ” - adevărul amenințării sale asfixiante:

> Vreau să spun totul și apreciez asta. Nu pot fi niciodată obiectiv: deși recunosc că „ ei ” m - au „ *salvat ”.* » de o moarte sigură. M-au vândut . *Gucrie,* dar în adevăr toată lumea a pierdut (...) mă prefac . trăi. Imaginile pe care le pictez (ale lumii) sunt violoncelule care mă șochează. Mă obligă să le resping , să mă ascund în somn, să „ *hrănesc o nevroză ” , cum se spune.* Cei care aveau dreptate, *cei care erau numiți lei* . Ei nu știu, nu vreau să trăiesc, să-i dăm vina pe acești oameni care nu „ *profită”* de pe urma vieții. Ei [oamenii] nu se vor uita niciodată la ceea ce se ascunde în culisele acestui raționament (modul lor de viață), sunt prea buni la asta. Nu vor *să „strice” nimic?* [..] veriga oribilă a lanțului pe care ei *o numesc respectuos „alianță”* Peste trei zile nu-i voi mai vedea [...] copiii abandonați care vor locui în acest cămin [...]. Eu, eu. Voi fi într -o „ *familie ”. Cuvântul acesta îmi taie buzele ca o lamă de ras* . Orele de masă erau deosebit de insuportabile. Femeia aceea cu leinl mată, " *mama"* mea O să mănânc! uneori, mereu strigat, revoltat (...) târât cu forța, și bineînțeles, era necesar, în plus, ca „ *marea ” mea* » m -a însoțit acolo.

Dincolo de aceste urme singulare și afirmate, marcând relația cu un exterior , scrierile spun, în lumina unui dens marcaj meta-enunțiativ, relația lor dificilă *cu însuși faptul* a ceea ce s-a spus deja, a necoincidenței discursului cu sine: fie că este Nietzsche, în lupta sa împotriva „ bolii limbajului sau în afaceri”, ce este ? â " distorsionează stereotipul " , pentru a contracara „followership” cu care *doxa* a otrăvit cuvintele, însoțirea strânsă a ghilimelului înscris în scris atât o intoleranță subiectivă la influența repetiției, cât și o cerință etică a discursului și gândirii relativ la „evident”.

În bogata călătorie - literară și psihanalitică - a *Voleurs de mots,* prin formele luate de „Iluzia propriu-zisului”, de Michel Schneider, cu o empatie acută față de cei care, de neconsolat, se află în exil în

cuvintele altora, făcute din această „ relație dureroasă ” a principiului impropriu al limbajului însuși

> [Scriitorii] sunt mai preocupați decât oricine de improprietatea cuvintelor lor : în adâncul lor (ei) nu sunt acasă în limbaj. Acesta este ceea ce îi determină să devină bărbați . cuvintele, aceia pe care cuvintele îi exilează din toată înțelegerea familiară. (Melancolicul [și „ scriitorul melancolic (mai sunt și alții ?) ” | poartă în sine o iluzie de care nu a eșuat (...) pe aceea a unui cuvânt cu totul nou [... [. sufletele [având] dorința pentru prima dată și gustul pentru cuviință . despachetează cu foșnetul neîncetat al celor spuse deja : (simțind că) numai limbajul îngrozitor (...) autor, un astfel de stil, o astfel de limbă masculină sau feminină , dar limbajul în sine este secret că nu scrie niciodată mai întâi, orice s-ar putea

avea, atât prin copiere, prin mijloace sistemice.

Scrisul lui Flaubert - voi reveni asupra ei mai târziu, *trecând în întregime,* cu riscul subiectului enunţător , de partea prostiei deja spusului - exemplifica ceea ce scoate la iveală domnul Schneider: faptul de a scrie ca răspuns.

- necesar - la o conștientizare suferintă (de bucurie) a limbajului ca nefiind de la sine înțeles. Dar ceea ce uimește, amenință, fascinează, deplânge... în limbaj și poate provoca un răspuns din scris, se limitează la acest aspect al consistenței limbajului care este saturația sa de ceea ce s-a spus deja. Așa cum vorbirea cotidiană dezvăluie, la unii și alții, diverse sensibilități selective în ansamblul necoincidențelor enunțiative, tot așa și „melancolia ” – sau cel puțin uimirea intensă – dinaintea limbajului care face, așa cum spune domnul Schneider , „ oameni de cuvânt” – se poate spune că este fie dezlegarea cuvintelor , fie neînțelegerea ; iar tonalitățile foarte diverse ale acompaniamentelor meta-enunțiative fac să rezoneze tocmai, în scrieri, ceea ce, mai precis , a limbajului o scriere lucrează *la „juerir par* les mots”.

- *Dimensiunea greșelii*

Necoincidența cuvintelor cu ele însele - domină „ vocea meta-enunțiativă ” a anumitor scripturi. Acesta este ceea ce Julien Gracq scoate la lumină în proza lui Breton , evocând într-un text foarte frumos folosirea sa sistematică a cuvintelor italice, eliberând, de plasele sintactice stricte ale acestei „ proze cel mai atent monitorizate ”, există „ dinamismul exploziv al *cuvântului”.* ; cuvântul- stop marcat cu cursive este descris acolo ca

> Eu... eu un fel de coeficient algebric făcut pentru a multiplica magic [puterea] [cuvântului], pentru a-l face să explodeze la propriu (...) [conducându-ne] să devenim conștienți de un „sens dublu” al cuvintelor care nu este cel la care ne gândim de obicei (...[la o conștientizare disperată a noastră pentru tot ceea ce ne așteaptă).

> de fiecare dată când rostim un cuvânt. Am vrut doar să auzim ecoul .

si marcare

> în cursul lin al unei propoziții , acea intruziune necivilă a cuvântului brusc care să ne citească de către manclie. ne obligă să ne frecăm ochii. cheie insianlanemenl pentru a începe o speranță de răzvrătire instantanee a cuvântului care, mișcat de propria sa forță a emoției, își scapă arcul tangent la curba propoziției.

Pentru a ilustra – cu slăbiciune – această foarte frumoasă descriere a lui Parret-sur -tnot, voi împrumuta din antologia de italice bretone remarcată de Grace] (el însuși un nepocăit utilizator al acestui semn meta-enunțiativ), la care mă refer, doar două exemple preluate de la *Nadja:*

> Prin aceasta , pot fi lent să-mi asum proiecte pe termen lung. Sunt prea sigur că îmi pierd suflarea în viață așa cum o văd și după cum îmi place: în viață <) *pierderea suflului.*
>
> Îmi place această situație care este. dintre oameni, cel în care probabil că mi-ar fi lipsit cea mai mare *prezență de spirit.*

Nu mă voi opri asupra numeroaselor texte care acordă loc de frunte, fie și decisiv , acompaniamentului meta-enunțiativ al deschiderii asupra ambiguului – de exemplu, la întâmplare, scrierea lui San Antonio, îmbinând această dimensiune a nonunui cu cea, implementată lucilic, a deja spusului; jocul lui Pitalique ca indicator, la Hl al unui text, al dublului sens, sexual, ascuns (sau mai bine zis care se arata a fi ascuns) dubland dialogul narativ al unui joc de biliard din Restif de la Bretonne, dupa ceea ce Ph. Dubois numeste frumos „smecheria lui Poblique”.

Aş dori să mă opresc asupra a două scrieri teoretice contemporane, cele ale lui Lacan şi Barthes, care, ambele caracterizate printr- o deschidere meta-enunţiativă foarte puternică față de toate necoincidenţele – ceea ce nu este foarte obişnuit – prezintă, printre altele, un număr mare de judecăţi echivoce. Într-adevăr, dincolo de densitatea acestor forme, mărturisind sensibilitatea față de această dimensiune a limbajului, este o cu totul altă relație cu faptul de echivoc pe care îl prezintă *răspunsurile* uneia sau alteia scrieri : diferența constă atât în tipul de echivoc întâlnit, cât și în tipul de răspuns care i se dă.

Astfel. chez Barthes

> Am vrut să netezesc un fel de amintire a tuturor pronumelor pentru a scrie o carte care este într-adevăr o carte a imaginației, dar a unei imaginații care încearcă să se desfacă, în sensul că se detaliază un cloFfc. a dezlega. a dezmembra [,..] acest corp interior (contingent) care. într-o situație de dialog, aruncă spre alt corp, la fel de Fragil (sau intră în panică) ca Im. mesaje goale din punct de vedere intelectual, a căror unică funcție este într-un fel *de a-l agăța pe celălalt* (sau chiar în sensul prostitutiv al termenului) și de a-l menține în calitatea de vorbitor. [...] vorbirea neagră (mai ales în public) este imediat ilegală. Își împrumută greutățile (în sensul islamic și jucăuș al termenului) dintr-un întreg set de coduri culturale și orale. Acest lucru ridică problema semnificației corpului (să nu uităm că în franceză - ambiguu, prețios - sensul înseamnă atât *semnificație* , cât și *vectorizare):*

domină, ca fapt de echivoc, linia polisemică, și chiar polisemică (întâi înțelesuri etimologice,

metafore, zguduiri delicate ale univocității pe care enunțătorul o întâmpină într-un mod predominant descriptiv, prin cizelarea fațetelor unui sens „parcă prețios dublu sens”, parcă *un* rar stereotip sens *ambiguu. * acesta este cazul rostirii* sau o *tonă diminuează sensul cuvântului* nespecifice.

În textele lui Lacan , spațiul de echivoc deschis prin stopuri de cuvinte este cel, mult *mai sălbatic,* al omofoniilor, omografiilor, jocurilor de cuvinte , al cuvintelor portmanteau, ă pen pres; iar propoziţia progresează în revărsarea * în afara cuvântului ", cu alte cuvinte, din care - deturnează, întoarce, taie - este purtătoarea, fără ca, înainte de ţâşnirea pe lanţul acestui " piein bock " de semnificaţie, cursul ei să zăbovească pe răspunsuri şi comentarii meta- enunţiative elaborate , trecând dincolo de *permis ; este cazul* semnului meta-nunciativ care îl *acompaniază* ; echivocul tinde, în raport cu ceea ce se observă la Barthes, să-l lase cu un caracter nativ, „ brut ” , ca să spunem așa:

Nu facem nicio greșeală cu privire la cunoașterea lui Marx în politică - ceea ce nu este nimic . daca ma confirmati/. Nu mai mult decât cineva poate crede că Freud a comis *fraudă.*

Vreau să existe plăcerea de care este nevoie. Cu excepția faptului că - ambiguitate între *faillire și fautoir* - plăcerea care este necesară este să traducă plăcerea care nu este necesară.

[...] de această bucurie. Femeia nu știe nimic, așa că îi spunem așa cum vrem, această *plăcere vaginală,* vorbim despre polul posterior al mușchiului uterin și alte prostii. costă cazul să o spună .

!•••! E *la jumătate, la jumătate.* sau dacă vrei să ocoliți *simțurile.* |.. | sc levc an S|. un roi însemnând (...j

- Decalajul ireductibil dintre cuvinte şi lucruri
a fost adesea pus drept principiul scrisului. Acesta este cazul acestor două formule paralele și contemporane , de Barthes și Abastado:

> Întrucât nu există paralele între realitate și limbajul în sine , oamenii nu iau partid, iar aceasta este respingerea, poate la fel de vicioasă ca limbajul însuși . care produce . într-o forfotă neîncetată, literatura . [...] „Realul” nu este reprezentabil, iar carl |...| niciodata franc. Istoria „ *poelicilor”* este cea a „ expedientelor verbale ” imaginate în ceea ce considera imposibil.

Atingând chestiunea opririi asupra unui cuvânt - în dubla sa dimensiune de reflexivitate meta-enunțiativă și element de dinamică a unei scrieri - reflecțiile împrumutate din frumoasa carte a lui Daniel Oster, *Passages de Zenon,* evocă și „ retragerea – această distanță, acest interval, această absență în care se constituie literatura ” :

> Disparitatea cuvintelor și lucrurilor trezește același vertij care apare uneori în literatură. Fără interval de cost și această vcrlige, [.. Mi -ar fi dor de el această aproximare perpetuă a unui zero care, cu condiția de negru, nu face niciodată aluzie. îi oferă posibilitatea de a se muta, |...| A te instala în lume cu cuvintele sale este o iluzie sau o gafă și una care descurajează pentru totdeauna proiectul scrisului. Dacă scrisul înseamnă să experimentezi fără sațietate sau mulțumire cu incredibilul. (pag. 53)
>
> Distanța este singurul bine pe care îl are cel care scrie astfel, aplecându-se spre lucruri pentru că îl îndepărtează de ele : este distanța. în cel mai bun caz. pe care îl descrie ca fiind adevăratul său obiect. [...] nimeni nu știe exact care este această descriere . Distanța dintre cuvinte și lucruri ne permite să descriem intervalul. ceea ce echivalează cu descrierea descrierii, și cu atât mai mult imposibilitatea ei, (p. 54)

Marcand cu tărie acest *interval,* necontenit trăit, ca acela din care însăși mișcarea scrisului ia naștere și ceea ce o conduce, readucându -l la ceea ce „ o pune în mișcare ”, să se aplece înapoi asupra lui însuși, oferă o prețioasă introducere în cele câteva fragmente de scris prezente dedesubt, care marchează, sau *poartă* dedesubt, tambur.

Nimic nu este mai singular decât felul în care – la nivel de sintaxă, modalități, semantică, ritm – o scriere își înscrie în sine rostirea lipsei sale de a spune.

Tema, insistentă la P. Quignard, a pierderii inerente limbajului , primește , prin scris, acompaniamentul unor forme care înscriu în miezul rostirii defectul reprezentării sale ca nefiind-făcut: prin aceasta.

pe care le putem numi „modalitățile nerealizate de a spune ” - condițional, negație ... decalajul, pierderea, ia forma unui mod de a spune pe modul de a nu spune , unde a spune, ca *absent,* lipsește în sine:

> |... plângea la ceea ce nu mai era doar bucurie. *Aș îndrăzni să spun: cu un suspine care depășește bucuria.[... * genul . Vă rog , dacă limbajul [.,.] ne- a eșuat o dată pentru totdeauna , ceea ce este o asigurare fără nicio îndoială, dar pentru care cursul este o promisiune continuă, *m-aș face vinovat de exces când vorbesc de acord.* cel puțin a anxietăților eliberate. a intra pe termen nelimitat. adică la 111 de lectură , reînnoită și suspendată. Nimic. Pentru că oricare ar fi numele . experiență, așteptare, care rămâne în toate cazurile / *putem spune „dobândită”.* este absenţa limbajului: pierderea oricărei nebunii adăugată la medierea limbajului.

Cu N. Sarraute, sau C. Simon, lăsăm această tonalitate „minoră” a unei ziceri viciate de absență, pentru scrierile al căror curs - hrănit de revenirea la cuvintele sale - este relansat în intervalul dintre cuvinte și lucruri: această mișcare puternică, care le este comună, a unei scrieri care se prezintă ca hrănită de sunetul a doi, progresând în cazurile sale foarte diferite de meta-enunțare , dar progrese de muzică foarte diferită. tonalitate și prin ceea ce se spune despre limbaj și prin ritmul pe care aceste cuvinte oprite îl imprimă propoziției.

La N. Sarraute, mișcarea cea mai tipică este aceea a unui meta -enunțiativ *dar* , răspunzând cuvântului care este propus (enutat sau preconizat) în modul unei întreruperi: vocea meta-enunțiativă - obosită, exasperată, violentă, batjocoritoare, insultătoare, disperată, cuvinte în curs - „din paharul vorbirii „ , indigent, vag, ridicol, indigent, vag, impotent .

> (..o strălucire... *iartă-mă aceste cuvinte sărace, dar unde aș putea găsi altele?...* o strălucire dulce, difuză (...j.
>
> {...] marea dragoste a prințului Bolkonsky *(dacă cineva este îndreptățit să numească dragoste acest sentiment pe care l-a trăit, chiar și acele lovituri brutale care veneau ca loviturile de la bâtă),* acea iubire era diavol |...J.

Astfel, scrisul avansează din refuz în refuz, în criză, pe un rheum rupt, relansat de „ imprecații meta-enunțiative ”, într-un fel de dinamică, furioasă, de eșec (tăcere) refuzată; astfel, acest extras de știri , unde (în afară de *dar* și *deși)* am renunțat să subliniez partea meta-enunțiativă a scrisului, întrucât este invazivă și, mai ales, întrucât povestea *ceea ce s-a întâmplat * nu progresează decât prin mijlocirea discursului asupra căruia vin cuvintele care nu apar.

> Locul unde s- a întâmplat... *dar* parcă „ dacă s-ar fi întâmplat” pare să se potrivească pentru aceste momente, cele mai șterse sunt, cele mai neînțelese ca importanță, în consecință... Întrebând indiferent cine, după momente ca acestea : „ Ce s-a întâmplat ?” clonat: „ Dar nimic, haide, ce vrei să spui că s-a întâmplat?” „absolut nimic ”.
>
> RenonQpns deci â s'est passé... sa zicem " a fost trait "... *desi* Această expresie poate părea, de asemenea, grandilocventă, deoarece aceste momente par neînțelepte să facă parte din aceasta. pe care o numim „ viață neagră”. ". Dar în sfârșit. Trebuie să admitem că oricât de neapreciate, oricât de neînsemnate ar fi. se mai are dreptul de a spune că sunt trăite...

> Locul pentru astfel de momente este o stradă | aproape goale - acest lucru este important pentru ca cei doi oameni în viețile cărora se desfășoară discret aceste două momente sunt obligați să se îndrepte unul spre celălalt fără ca ei să poată scăpa [ ], acești doi oameni [care] se cunosc destul de vag încât este departe de a fi destul de vag ... încrucișându -le se simt obligați să se subordoneze... Altfel ar fi de temut însă că *cedarea* ... ca aceste cuvinte care vin... parcul. Lipsa de sociabilitate, nevoia de singurătate... cât de mari, vagi, neputincioși sunt ei să ne scoată afară și să vedem ce i-ar putea împinge pe acești oameni să se retragă ...
>
> Să spunem că ceea ce i-ar putea face să codifice această nevoie pentru el... toți am experimentat-o... ar fi perspectiva la ce vor fi obligați să se supună... acestei mici operațiuni... puțină? ... *Dar* ce rost are să încerci în mod rezonabil, docil, decent, cu frică să... să te adăpostești în spatele „ pelitei ”? Să fim sinceri, deloc mic... cuvântul care i se potrivește este „uriaș”... o operațiune uriașă . schimbarea...
>
> Fiecare dintre cei care acum înaintează inexorabil spre celălalt este... *dar* Aici, toate cuvintele care ni se propun pentru a o descrie, cu greu îndrăznim să le șoptim... cuvinte de genul „ un inlini ”. „ o nebuloasă ”, „ o lume”. ... te-ar face să zâmbești, te-ar face să roșești.

Relansarea meta-enunțiativă a scrisului, luptându-se cu defectul ei, nu cunoaște, la Claude Simon, ruptura refuzurilor, nici afirmațiile meta-enunțiative ale Nathalie Sarraute: trece prin două forme majore, cea a oscilației între două cuvinte și cea de *a spune așa.* Prima se realizează prin *X sau mai bine zis Y, X sau Y, X, adică Y* și, cu o parte de incertitudine, un anumit număr de juxtapoziții cu doi sau trei termeni Â', *Y, Z.* Destul de distinct de formele de corecție de tipul *X, nu,* Y, a căror mișcare se termină pe punctul fix, fără min- cude, introduceți un al doilea punct fix, nu introduceți un al doilea punct fix, nu se introduce un al doilea punct fix dat, nu se introduce un al doilea punct fix dat . la interval

între cuvinte și lucruri. Mișcarea constantă de renaștere către celălalt cuvânt pe care îl imprimă zicalului și înscrie un fel de pulsație, punctând și propulsând înaintarea acestuia.

Spre deosebire de N. Sarraute, formele explicit meta-enunțiative nu sunt foarte frecvente la C. Simon; reapariția ca *să spunem așa* este cu atât mai izbitoare. La zeci de apariții ale *Drumului Flandrei,* De exemplu, tonul său meta-enunțiativ particular apare ca un element familiar , caracteristic muzicii lui C. Simon. Vorbitorul nu se ferește în niciun fel de faptul de a spune (ca în vastul ansamblu de forme care se referă la o semi-spunere, cuprinzând modalitățile irecalizante menționate mai sus cu privire la P. Quignard); el nu descrie, detaliază sau vituperează vreo greșeală specială în acest sau acel cuvânt (cum este cazul lui N. Sarraute): ca să *spunem așa* apare, în limbă, printre formele meta-enunțiative, ca o formă „chimic pură” , dacă se poate spune așa, a decalajului inerent faptului de a spune – prin aceea că decalajul, defectul care este semnifica acolo este spus acolo printr-o formă care, la propriu, spune doar a spune. Discreta, dar insistentă pe tot parcursul scrisului, ea reamintește, într-un mod minimal și esențial, conjuncția intimă a spunerii și a decalajului, ca și adevărul acestei scrieri care, opunându-se derapajului, confuziei , indistincției, necruțării rostirii și numirii. și, trăind constant că realitatea scapă, își dorește, nu să o repare ci doar – vital – și la antipozii tăcerii, să „ spună așa ” :

> [...] în plină retragere în *pinul de debacle timpuriu sau mai mult* în mijlocul speciei de violoncel de descompunere a lout (...)
>
> Atunci. Era acolo [...] mâinile lui încrucișate – *mai mult* praf – și pierdut în gânduri. *sau mai degrabă,* poate, în absența lui de gândire. în imposibilitatea de a gândi |...|
>
> El s-a terminat. în filigran *, ca să spunem așa,* această vorbărie insipidă și obsesivă care. pentru Georges, ajunsese să nu fie ceva ((nedespărțit de mama lui, deși totuși distinct (cum ar fi. scăpare de ea. un Hol, un produs pe care ea îl secretă), ci *ca să spunem așa* mama lui însăși [...]
>
> Și la sfârșit (de o clipă a recunoscut-o: ceea ce nu era o grămadă colțoasă de noroi uscat, ci un cal [...], sau *mai bine zis ceea ce fusese Cal (nechedând, pufnind în pajiști) și revenind* mamare . sau se întorsese deja pe pământ fără să apară în pasarelă, fără apariție. putrefacție, *adică* printr-un fel de transmutare , [...] , suprapunând, și derutând câteodată de parcă ar fi fost un singur cal, apoi iarăși disociindu-se , dezintegrandu-se, și pornind din nou, părea să alerge după sine și așa mai departe, războiul pentru noi să *spunem așa, așa mai departe,* pentru războiul pentru noi, așa, așa mai *departe [...]* relevant | ...| *nu știu ce,* nimic fără îndoială, dacă nu vorbe lipsite de sens într-o repetare neobosită , *ca să zic așa,* este și nemișcată ca o sabie de os, de vază, încuiată sub greutatea duhoarei înăbușitoare expirată de milioane și mii de oameni care stagnează în lumea lor , încă din umilință , a celor doi . *ca să zic așa,* târând ca stigmate ironice resturile ridicole de uniuni reunite cu un popor al fanteziei. doamnelor lăsate în urmă, *adică sau* respinse, *sau* refuz, oi/vomit, atât prin moarte cât și prin viață. De parcă niciunul nu le-ar fi dorit, astfel încât acum păreau să se miște într -un fel de asemănător , dar totuși . lui McCrlain greu [...].

Dacă ritmul unei scrieri este o formă singulară a inscripției unui subiect, cu corpul său, în limbaj și într-o zicală, percepem, în cele două scrieri ale sale - N. Sarraute, C. Simon - cât de mult

este forma opririlor-pe-cuvinte, puncte sensibile ale întâlnirii zicalului cu corpul rezistent al limbajului, din scrierea de scanare radicală atât de radicală.

Oricât de invazive ar putea fi buclele meta-enunțiative într- o scriere - fie prin faptul unei necoincidențe, ca în cazul lui N. Sar raute, de exemplu, fie, ca și în cazul lui Barthes, a cărui „relație neplăcută ” cu limba își deschide scrisul spre ceea ce poate să ajungă după ce poate să ajungă, după ce poate să opereze, după ce ne- ar fi întâmplat, să iasă din toate cazurile , să iasă . între *cuvintele care se opresc* și celelalte care. în mod diferențial, apar ca de la sine înțeles. Acest partid este o parte relevantă a *unui compromis* - esential pentru ca un subiect sa poata spune ceva - cu faptul amenintator al necoincidentelor constituind zicala. Căci, dacă zicala *se face* în spațiul necoincidențelor ei fundamentale, care hrănesc un sens, străin de fixitatea semnalului, aceste noncoincidențe sunt și locul unde ar putea *fi desfăcută,* dacă ar eșua - cedând, sau riscând, vertijul realității necoincidențelor , dans vital al ONU *.

Astfel, pe „ sfera meta-enunțiativă a fiecărei scrieri, prin specificul modului său de a se opri la cuvintele sale, se spune ceva despre

promisiune singulară care se joacă în ea cu realitatea noncoincidențelor, între ceea ce a *recunoscut* și ceea ce *a ignorat* : oricât de acută, oricât de puternică ar fi mișcarea „ recunoașterii ” , deschizând, prin prisma scrisului , pe golul noncoincidențelor, ea nu depășește o cunoaștere, păstrând imaginativ, oricât de puțin , în respect.

Tocmai această parte a ignoranței tind să o infirme anumite scrieri, cu compromisul meta-enunțiativ pe care îl stabilește. Nu este cantitativ faptul că textul lui Bakhtin „ în întregime între ghilimele ” se distinge de scrisul dens între ghilimele; este economia enociativă pe care o presupune care, calitativ, se schimbă: părăsirea apelor *înțelepte* enociativ. scrieri care, oricât de aventuroase ar fi în deschiderea lor față de non-unui, rămân într-o enunțare „făcând loc ” UNULUI , se apropie de riscul unei scrieri lăsate *deoparte* de necoincidențe, precum cele pe care Mallarmé și-a propus să „ cedeze inițiativa cuvintelor întregi”, și la jocul „fațetelor” „fațetelor” ale „ cărților” lor „retaliale ” , fără „retalul” lor. , fără cartea „ideală”. atribuindu-se, pentru *Houvard și Pecuchet,* sarcina unei cărți în care să nu existe „ un singur cuvânt de [suflet crud ”. Într-o astfel de vedere. formele locale de oprire asupra unui cuvânt, printre altele, nu pot fi șterse decât în favoarea unui dispozitiv textual integral de oprire *reciprocă* a cuvintelor deținute de ceilalți; „ evenimentele de denunțare ” care marchează, într-o manieră fără cuvinte, ce non - coincidențe *se întâmplă* în scris, dispar în favoarea unui *regim de opacitate* generalizată a scrisului ; iar, în această *deplasare* enunțiativă pe care o riscă subiectul , figura unui enunț – care este dublată de buclele meta-enunțiative – tinde să devină goală, să lipsească în favoarea „ *vocii ” unei necoincidențe a limbajului,* cea a deja spusului sau cea a echivocului, loc de principiu „sub pază” ecriturii.

Discuţie

În concluzie, adresându-mă geneticienilor: întrebări - formulate în mod sumar - care îmi trezesc

curiozitatea cu privire la istoria, într -o scriere, a opririlor ei de cuvinte...

Studiile, bazate pe schițe , ne-au permis să punem întrebarea viitorului , într -o scriere, a ceea ce , în setul de ștersături, ezitări, comentarii din marjă, este de natură să semene cu revenirea opaca la un cuvânt : este destinul lor de a fuziona , „reabsorbit”, netezit, într -un opus și asupra textului , sau de a lua opusul , sau de a lua opusul . a scrisului, să -și înscrie acolo mișcarea de buclă meta-enunțiativă ?

Și, parcurgând procesul în cealaltă direcție, care este, în scris , istoria ghilimelelor, cursivelor, *ca să spunem așa, dacă se poate spune așa* , *în ambele sensuri ale cuvântului, X, nu, Y, Xouplutot Y* etc. Ce prezintă textul final? Sunt „ nativi ” și au apărut pe linia primei schițe a scrierii, sau mișcarea de „ revenire la cuvintele ” pe care le operează pe linie a apărut doar secundar și sub ce formă: în margine, deasupra liniei sau într-o a doua versiune?

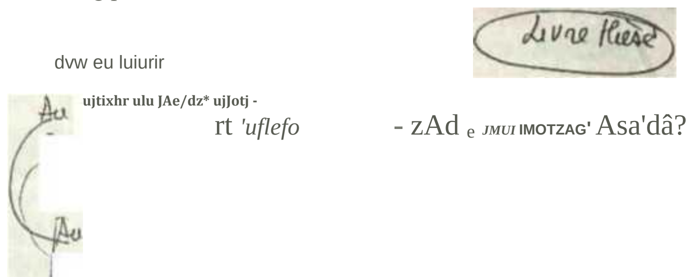
Întrebarea – genetică – pe care aș dori să o pun ar fi aceea a proceselor prin care se dezvoltă această strată specială de scris, care este muzica sa meta-enunțiativă , prinde contur – tonalitate, culoare, ritm , ...

CEL- Pentru a răspunde la a doua întrebare, am putea accepta? punându -te la întrebări despre propriile decizii asupra cuvintelor, cu alte cuvinte, despre relație, acasă . între adunări şi liniaritate.

BORCAN. - Cât despre activitatea mea privată de scris – care nu este gândită ca o ciornă – este scrisă „ în succesiune”, în caiete – format școlar – sub semnul liniei, de la care practic nu se îndepărtează niciodată. Formele meta-enunțiative ale opririlor de cuvinte sunt numeroase, integrate în desfășurarea lanțului: ghilimele (rar) și sublinierea unui cuvânt sau a unei sintagme href, incizii meta-enunțiative directe , cel mai adesea între paranteze sau cratime , de tipul „rău”, „nu merge bine”, „ *nu merge bine”, „nu merge bine”, „nu merge* bine ” paranteze , precum *X, Y, Z, „tot nu merge bine”,* sau *X, Y, Z*... urmate de o repetare aproape imediată a lui Z, astfel aprobată aparent ca fiind mai puțin inadecvată decât cele precedente, „ *cum să spun ?”,* elipse care indică incapacitatea de a găsi cuvântul; paranteze care includ un semn de întrebare sau un semn de exclamare. Aproape toate aceste reveniri la liniaritate se referă la decalajul dintre cuvinte și lucruri, sau la echivoc, cu excluderea altor non-coincidente. Iar posibilitatea, în sensul material al termenului, de a tăia un element, este excepțională ; atunci când are loc, este, în orice caz, cuvântul scris imediat , în proces, și urmat imediat de un cuvânt de înlocuire.

Pentru celălalt tip de scriere, cea care precede o ciornă definitivă, se face pe pagini libere, format A4, de multe ori completate incomplet , care sunt stratificate în timp - pe o perioadă mai mult sau mai puțin lungă -, dacă nu într-o succesiune liniară; Există multe opriri de cuvinte, dar modul lor de inscripție este în principal *spațial* : un cuvânt care „ se oprește ” declanșează acolade, coloane, cu alte cuvinte - care sunt propuse ca mai bune, sau spun altceva... săgeți care trec și pe pagină.

pentru uu em'ramching pe o altă linie, dintr-un cuvânt, eventual cadru sau cerc.



kîAcfez> JLu> Jiu ftt'Sutei -d fuki« -

J A dLvi dr dAVO -'= .

P«M ' eX (A |b.yVviW tWU'ohYi 4?Mwlc ftmicM}' .

— /limo t\v'i ʳcLu JJJLc *. \<sUlei din j

este,

■4 ■cerneală ; JtuA 'v t 25e t> •

Aril. LU ur>7 HV» _

ÎN uuAtj , '-e/tzMcicGi'Y) ubc\da Sc

c/ /u ,* c «L£ ' f&ttCH C i l - _ >1 ' eu A

J /dtrniWn Ui-U.tcd- eeu/AX'vtW"

•Z2A 401Q0 -d leud

r'cc.\b Ac*eJ?54 cM 'Juz; _ . Pt *11

(kb LUiiiz p.ULI M uOut

, 1 vârstă scrisă, la țiglă dintr-o singură mișcare, cu excepția ultimului rând care este scris mai târziu. 11

Este vorba despre găsirea unui titlu pentru „cartea de teză”, adică o carte rezultată din teza mea și care de fapt se va intitula „Aceste cuvinte care nu trec de la sine”.

ONU lu (U.'Ctw|G<4 .. _ ţ<J)wud/v. fruct J P

_ lua de l[«x4 ((UCl

) iu/?<fuculaiA uiR • r ,

vezi □. P , i -------. r~o

| Kjt IC Y MU tl ~~CUP u P j leif~~ s aOR A p

4a -j/xeC • I 01 AAbcypiiuJA ...MERGE 0 '. 1 / w,

(Q UW rOM nir d" J A ltUrS, dll I*' G (Ip £o\0ftC« w<

SGGimr.

, u Axt>1 Zo ZcKAAUl (

ItJp |<n

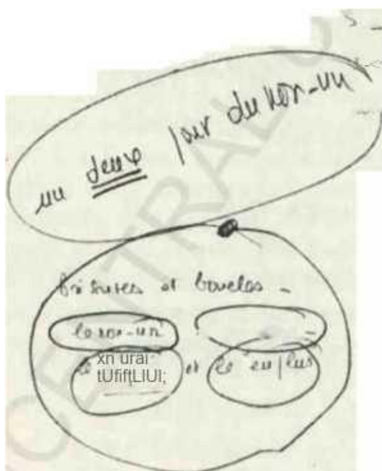
jJO 4 . tt'A ,| 4 >* c'cm'tvuiu* \ <ctî* |U K > '<d'w> "-d *

> A*"'" ' j A t ' ,i A x! '

. __ 2 ,n CIH- K'lidjl , IH clfll

J-do / / (£• _

<^ui , <»c pt>-



uiu L<U 4 feA. HA

<»r p.

|..

< rj— *

Sau -

■■> C1U

I #x tş A P |CV«

U.dA &AQHfV '

-y4 WAV (ru-mii< J

theAaio »

[1] Strat de schiță pregătitoare pentru articolul „Două cuvinte pentru un singur lucru: căi necoincidente*.

Din acest morman de fragmente, marcat adesea de lipsa de liniaritate, simt că scrierea *unui* text definitiv este o lucrare foarte restrictivă de liniarizare, de „ sintaxizare ”. Această operațiune de „ pune într-o propoziție” ceva ce se prezintă cu grosime și spațialitate, o pot practica doar cu creion și radieră, pe pagina inițială , și cu ajutorul unei pagini însoțitoare înregistrând soluții sintactice tentative la cerneală și avans straturile de scris și foaia însoțitoare din care pornește linia care se realizează. Mi se pare că formele meta-enunțiative care apar în textele terminale sunt, înainte de toate, cea minimă a ghilimelelor, și juxtapoziții destul de frecvente de tipul A', *Y, Z,* a căror valoare și meta-enunț , a căror valoare și meta- *poate).* Cred că, parțial, acestui mod [de] a scrie se poate atribui - liniaritatea purtând ca o amintire a procesului din care provine - lungimea excesivă a propozițiilor care îmi sunt obișnuite, complexitatea lor sintactică și spațiul mare pe care îl ocupă - o urmă, sub orice formă, a unui fel de „cută ” ... de cratime duble și parentă.

■ *urstion* - Ați insistat asupra echivalenței dintre vorbirea obișnuită și scrierea literară. N- am putut să nu spun la un moment dat că „ este în scris literar , în cele mai realizate forme de non-coincidență-

■ >...». Este chiar același lucru? sau sunt forme diferite de non- coincidență? O altă întrebare: deodată m-am gândit în sinea mea că acesta este un fenomen al secolului XX.

A.-K. - Voi răspunde mai întâi la această întrebare, cert este că Venture-ii spunând neîncetat decalajul pe care l-am amintit par să răspundă direct la ceea ce a evocat Foucault în fraza sa foarte frumoasă din *Ordinea lucrurilor* : „ ca inaugural pentru literatura modernă, pentru literatura modernă, faptul legii celuilalt ”. să-și afirme [...] existența abruptă”, trebuind apoi doar „ să se ghemuiască într-o perpetuă întoarcere la sine”. Totuși, câte mari scrieri anterioare prezintă o dimensiune meta-enunțiativă ascuțită, bogată - mă gândesc la italicele lui Stendhal , la discursul meta-enunțiativ al lui Balzac , de pildă - sau chiar esențial, ca în Rabelais, care vorbește, nu vorbește, nici măcar în Marivaux, care nu *vorbește în avans, nici măcar dialogul lui Balzac. prin* cuvintele discutantului .

Întrebare - C'est du theatre...

./• *A.-R.* - Da, dar nu toate dialogurile de cravată de teatru sunt așa . La Moliere și Beaumarchais se întâmplă ca cuvintele să fie o întrebare... dar la Marivaux avem o densitate și un rol dinamic al metalimbajului aproape comparabil cu cel al teatrului lui N. Sarraute. Cât despre cealaltă întrebare, dacă aș spune că vorbirea obișnuită și scrierea literară, și formele de noncoincidență care se joacă acolo, sunt „ același lucru ”, chiar m-am înșelat... ceea ce am vrut să insist a fost o solidaritate care se bazează pe ceea *ce* aș numi „ expresie umană – poza „ a făcut ” în non - coincidențe constitutive . a unui *ca să zic așa* sau a unui *cum se spune* : chiar dacă ceea ce se

spune acolo mi se pare personal emoționant, a ceea ce trădează într-un mod intim și în mare măsură inconștient de a fi plasat în limbaj , nu este deloc echivalent cu ceea ce voi continua să numesc „ formele completate ” ale lor , relevante pentru necoincidență în *lucrare.* formă de ansamblu a unui text, care ne duce departe de a spune obișnuit... De exemplu, să rămânem la ceva foarte simplu, rezonanța formelor propriu-zis meta-enunțiative la C. Simon, cu *asemenea, un fel de, pare, one cut spus,* etc... care merg în aceeași direcție de incertitudine a *surprinderii* realității prin cuvinte.

introduceți - Mai putem spune că rolul literaturii este de a deschide posibilitățile limbajului.

BORCAN. - Aș fi de acord - cu un alt viitor pentru limbaj.

introduceți - Pentru a reveni la această apariție a noncoincidenței. Cum să -l raportezi la ștersăturile vizibile de pe manuscrise .

BORCAN. - nu stiu ce sa spun. În caz contrar, o scriere poate reprezenta *ștersături* sau nu. N. Sarraute, putem spune că nu încetează să reprezinte ștersături . I) o operațiune rară pe o ciornă la o scriere care pune în scenă o cale de tură, ne- am schimbat nivelul...

Bibliografie

Abastado C. (1977) : « La glace sans tain •>, *Literatură,* n [1] 2, în *Mdtalangage(s)* , oct. 1977, p. 55-65.

Authier-RevuzJ. (1993) : „Jocuri meta-enunțiative cu timpul”, în *Timp și discurs,* (Parret H. cd)., P. U. de Louvain (col. *La Pensee Philosophique)*\ 1993, p. 87-105, Authier-Revuz J. (1995): *Cesesi de ses mots care nu coincid pasiv cu ei înșiși și nu coincid cu reflexul.* Editions Larousse, Paris (2 vol.).

Authier-Revuz J. (2001): „Psihoanaliza și câmpul lingvistic al enunțului: o călătorie prin meta-enunț”, în *Lingvistică și psihanaliza,* sub conducerea de M. Arrive & C. Normand, Ed. În presă, col. Explorări Psvchanalvtiques, pe. 91-108. '

Authier-Revuz J. (2002): „On Saying “in addition”: reflexive deduplication and addition on the chain”, în *Figures of addition - sentence, text, writing* (J. Authier-Revuz, MC Lala, eds.), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 147-167.

Authier-RevuzJ. (a se publica): „Muzica meta-enunțiativă: zicală luată din cuvintele sale”, a se publica în *Marges linguistiques*, nr. 7, sept.-nov. 2004. Barthes R. (1978), *Lcțon,* Editions du Seuil, Paris, 1978. Bikialo S. (2003): *Mai multe cuvinte pentru un singur lucru. De la*

nominalizare multiplă la stilul lui Claude Simon, teză de doctorat, Universitatea din Poitiers. Deguy M. (2000): *Rațiunea poetică,* Edițiile Galileea, 2000.

Dubois Ph. (1977): „Italice și viclenia oblicului”, în *Spațiul și scrisoarea, Caiete Jussieu,* Nr. 3, Universitatea Paris 7, 1977. pp. 243-256.

1 inoglio I. (1999): „Alunecarea limbii: paradigma lingvistică a evenimentelor de enunț”, *Cliniques mediterraneennes,* 62, Editions Eres, Marsilia, pp. 219-238.

Fenoglio I. (2004): „Evenimente de enunț grafic. Urme ale funcționării lingvistice a inconștientului în manuscrise. » în *Margini lingvistice* nr. 7, *Limbă, limbaj, inconsistență. Lingvistică și psihanaliză,* MLMS ed. www, marge-linguistiques.com (13250 Saint-Chamas), pp.1391.25, pp.

1 lerschbcrg- Pierrot A. (1988): *The Dictionary of Flaubert's idccs replies,* PU de Lille. Lacoste C. (2003): *Studiu genetic al scrierii asupra procesării de text a elevilor din Gimnaziul 2, anul 1995-96,* Teză de doctorat, Universitatea din Paris 3.

Milner JC (1978): *The Love of Language,* Editions du Seuil. Paris, 1978. Milner JC (1983): *Nume indistincte.* Editions du Seuil, Paris. 1983.

Milner J.C. (2002): *Le Periple structural,* Editions du Seuil, Paris, 2002.

Oster D. (1983): *Pasaje din Zeno,* Editions du Seuil. Paris. 1983.

Pecheux M. (1982): „Despre (de)construcția teoriilor lingvistice”, *DRLAV* nr. 27. 1982, pp.1-24.

Pontalis JB (1984): „Melancolia limbajului”, „Varia”, *NRP,* n 29, 1984. re preluat în *Perdre de vue,* Editions Galliniard, Coll. *Cunoașterea inconștientului,* Paris, 1988.

Lanoux C. (a fi publicat): *The Fictions of the Literary Journal,* Editions Droz. Rev-Debove J. (1978): *Le metalangage,* Editions Le Robert, Paris (ediție 2*, Armand Colin 1997).

III

INTRARE DE SCRIERE:

LIMBAJ ȘI PROCESAREA CUVENTELOR

SCRIERE FĂRĂ MANUSCRIT, SCOR ABSENT

Jean-Pierre BALPE

O În jurul anilor 1970, studiile literare au văzut nașterea unei abordări numite critică genetică. Principiul criticii genetice se bazează pe un postulat : fiecare operă literară vizează o stare definitivă. Acest raport definitiv este un produs care a fost dezvoltat și absolvit într-un curs la care un autor îi pasă în diverse sarcini. Printre sarcinile cărora se dedică se numără, de exemplu, căutarea de documente sau informații, conceptul de lucru , compunerea, scrierea textului, cu diverse etape de corectare sau revizuire. Deoarece lucrarea, în versiunea sa finală, este rezultatul transformărilor și conține urme sau indicii ale propriei sale dezvoltări, orice document care a contribuit *la* acest proces și, prin urmare, este de natură să facă lumină asupra stării finale este o piesă importantă a acestui puzzle. Critica genetică – care este mai modernă decât se crede – deplasând examenul critic de la scriere la scriere, de la structură fixă la procese dinamice , de la text la geneza lui, urmărește de atunci să-și lumineze înțelegerea ținând cont de toate etapele pregătitoare.

Interesul pentru „ manuscrisele de lucru" este astfel logic. În măsura în care presupunem că există un text de referință devenit definitiv prin fixarea tiparului, toate aceste manuscrise, toate aceste documente constituie tot atâtea etape preliminare care pot fi considerate ca straturi ale acestei geneze. Această concepție susține astfel că există ceea ce aș numi o omogenitate terminală necesară a textului, un punct de referință, ceva ca un corp central autentificat sau de autentificat de la care orice abatere, considerată ca o abatere secundară, nu poate fi decât indicativă pentru procesele cognitive care au condus la elaborarea lui .

Se examinează la situația literaturii înainte de a intra recent în industrie Gutenberg dans laquelle chaque oeuvre n'est connuc que par des

mai mult sau mai puțin diverse ale textului - numite *vai iantcs* -, această concepție duce la presupunerea existenței unui singur text sursă, numit „Urtext ”. Deși imposibil de reconstruit în starea sa inițială, definitiv pierdută, posibilitatea acestui ipotetic Urtext este privilegiată în raport cu conceptul de stare de arest a unui text ca situație tranzitorie în timp și spațiu. Sau s-ar putea, dimpotrivă, argumenta – și asta susțin eu, la rândul meu – că anumite texte se bazează pe însuși principiul unei voințe – conștiința indecidibilității, sau să se joace cu un citat din Derrida despre „jocul unui zbor sau o acrobație nedefinită a sensului”. Practic astfel o programare de texte „indecidabile ” pe care computerul * le scrie .

Dacă arăt *Post-Ternaries* pe ecran, primim un text nou pentru că va dispărea imediat de îndată ce apare o secundă, o treime, o patra, o cincime. Nu știu eu, când dau clic pe aparat, ce se va scrie. Am programat aceste texte, pretind că sunt autorul acestor texte. Adică, altcineva decât mine care folosește generatoarele mele nu ar obține acest rezultat.

Prin urmare, mi se pare că ideea de text fix este puțin scurtă într-o poveste. La urma urmei, cartea există doar de cinci secole, ceea ce nu este mult timp în istoria umanității. Ce fixează literatura în carte, la scară planetară și geografică? Pentru o mare parte a planetei , literatura nu este fixă. Ilie este oral.

Voi lua ca exemplu al acestui blocaj textul Particle de Umberto Eco prezent în acest volum. Pentru Eco, a scrie fără manuscris, și cu atât mai mult fără diferite stări ale manuscrisului, pare cu totul de neconceput. Pe de o parte, chiar dacă admite existența a ceea ce el numește „ stări fantomă ” și chiar dacă tehnica folosită este informatică, totuși generează urme. Pe de altă parte, consideră că există un singur scop : Să presupunem că un autor întocmește o primă schiță a textului său pe care o vom numi versiunea A. [...] La această versiune A, abia tipărită, autorul face câteva revizuiri de mână. Vede astfel lumina zilei o versiune B, introdusă la rândul ei în calculator, din care reiese o versiune ștearsă de praf numită C, a cărei versiune, refăcută manual, apoi copiată în computer ca versiunea I), va reapărea în cele din urmă ca o nouă versiune dactilografiată numită versiunea E [2] .

Totuși, spre deosebire de ceea ce , bănuiesc, prea mulți teoreticieni literari își imaginează, nici această relație cu scrisul, și în special cu literatura , ca referință la o stare finală de martor (scop teleologic), nici necesitatea unei succesiuni de urme materiale nu sunt istorice evidente și naturale. Însăși noțiunea de ciornă, de exemplu, nu a apărut întâmplător în secolul al XVI-lea . Faptul că apariția sa a fost atât de târzie – și atât de apropiată de cea a Industrializării scrisului prin tipar – mi se pare destul de semnificativ. ()asupra acestui subiect, ne-am putea pune câteva întrebări simple:

Voir page 179 de cet ouvrage.

ce devine cu o noțiune ca cea de ciornă atunci când scriitorul, având la dispoziție doar papirusuri extrem de scumpe, folosește ca documente de lucru ceea ce se numesc ostrake, adică fragmente de ceramică sau de calcar? Ce se întâmplă cu această noțiune când scriitorul își transcrie textele pe tăblițe de lut, fâșii de lemn sau orice alt mediu atât de sensibil încât să permită comparații ușoare ?

Când, în *De hello Galileo* (VI, 13), Iulius Caesar descrie societatea galică a secolului I, el spune asta despre druizii celtici: „ Un număr mare de tineri vin să fie educați de ei. Mulți vin de la sine să se încredințeze învățăturii lor, mulți sunt trimiși de părinți și rude. Ei spun că o învață pe de rost. De aceea, un număr foarte mare de versuri le rămân douăzeci de ani . Opinia că religia interzice să încredințeze acest lucru scripturilor . Cunoaștem, datorită textelor irlandeze , ierarhia perfectă a lui Jilid *, fericitii lor profeți* , ea cuprindea șapte sau opt grade de la doctor sau *ollam* care putea recita 350 de povestiri, până la ucenic sau *oblar* care se mulțumește cu șapte ani, în Iarland. iar materia de studiu, exclusiv orală și versifică, cuprindea, pe lângă recitarea seel *a* , adică povești , drept, genealogie, poezie și tot ce ține de specializare. Cu toate acestea, celții nu cunoșteau scrierea, deoarece galii foloseau alfabetul grecesc în inscripțiile votive și

Voir page 176 de cet ouvrage.

înmormântare. Mai mult, textele irlandeze conțin nenumărate referiri la folosirea runelor, mai precis a scrisului Ogham (din nornul zeului Ogham, zeul nocturn al războiului și al magiei). Dar scrisul era interzis ca arhivă sau mijloc de transmitere a cunoștințelor tradiționale, deoarece, în raport cu vorbirea, este moartă și fixează veșnic ceea ce exprimă : toate întrebuințările sale nu pot fi decât magice sau incantatoare. Galia, o limbă sacră și învățată, a dispărut cu toată literatura ei pentru că nu a fost niciodată o limbă scrisă și fără creștinizarea care a răspândit studiul Scripturilor, irlandeza ar fi suferit aceeași soartă sau, cel puțin, nu ar fi lăsat aproape nimic din literatura sa mitologică. Legea irlandeză încă consideră memoria concordantă a multor oameni drept singura dovadă conciliantă.

La fel, în iudaism, interpretarea autentică a Bibliei ebraice a fost depusă în Tora orală , care constituie complementul și realizarea incontestabilă a *Torei scrise* . Ea a fost încredințată de Cuvânt numai comunității lui Israel, apoi transmisă prin gura maestrului la elev din generație în generație. Astfel, într - o viziune uluitoare, marcată de caracterul paradoxal care nu este rar în gândirea evreiască, Talmudul îl arată pe cel mai mare dintre toți profeții, Moise, asistând la o prelegere a ilustrului rabin Akiba, uimit să-l vadă pe acesta din urmă enunțând sub numele său comentarii pe care el însuși, în nume propriu, nu le-a scris niciodată. Cred că acest exemplu ilustrează foarte bine laptele pe care *Talmudul* este, în același timp cu o tradiție, recitirea neîncetată și actualizarea orală constantă a insondabilei *Torei* a lui Moise de către medici calificați.

Independența literaturii și a cărților

Am scris *Lahylogue,* pentru un ordin de la secția de poliție în franceză. Instalarea a avut loc simultan în trei orașe, la sfârșitul anului 2000, și anume Dakar, Bruxelles și Montreal.

Te afli într-un labirint de texte. Labirintul se deschide sau se închide la colțuri. Scopul privitorului, dacă există , este, de exemplu, din Lyon, să întâlnească persoana care se află în Dakar și care este în imagine; imaginea privitorului este o primă pentru o cameră și este proiectată în 3D. Ești în acest 3D, dar nu te vezi pe tine însuți , mergi în căutarea altora, mergi în căutarea celor care sunt în Bruxelles și Dakar. Ești într-un labirint de texte și ai o singură posibilitate de a te orienta și de a-l orienta pe cel pe care îl cauți, și anume să-i spui ce scrie pe pereți. Există un text, numele este format din text albastru și, pe măsură ce vorbești , un computer preia ceea ce spui, preia informațiile tale și încearcă să înțeleagă ce îi spui persoanei cu care vorbești. În acel moment. iti

scrie un alt text, in alb, care se va scrie pe textul de fundal albastru. Ce se întâmplă între aceste două texte, textul pe fundal albastru și textul alb? După un timp, dacă nu rămâneți în acest spațiu, textul alb va deveni albastru. Devine astfel memoria labirintului. Cu toate acestea, textul alb este generat de computer, ceea ce înseamnă că nu există nicăieri înainte ca privitorul să intervină. Este înscris aici ca un fel de dialog - multilog - între cei care caută în labirint și care, spre marea mea surprindere, ajung să se regăsească pe ei înșiși și aceste texte și computerul care lucrează cu ele și care le scrie texte după ce spun ei.

În legătură cu toate acestea, cartea este întreaga problemă. Când spun „este”, este verbul a fi. Cartea *este* intreaga problema. Suntem atât de obișnuiți cu cărțile , încât ni se pare că există un fel de naturalețe între cărți și literatură. Acum, nu sunt deloc sigur că este atât de natural! că literatura este în carte. Sau mai exact, problema este industrializarea cărții cu tot ceea ce , de la origine, presupune această industrializare și care încetul cu încetul se leagă într-un set de dispozitive ! măsuri din ce în ce mai restrictive cărora , în opinia mea, nu li se acordă suficientă atenție: standardizare , formatare , convenții, colecții, marketing, public, critici, autori, autorități, genuri, ediții critice , originale etc. Este cartea și principiile ei de fixare care fac interesantă căutarea antecedentelor scrierilor pe care le conține . Literatura a existat cu mult înainte de carte și în multe părți ale lumii continuă să existe fără cărți. Dar, din nou, cultura noastră occidentală etnocentrică ne orbește puțin prea des. De exemplu , nu se pot înțelege efectele a ceea ce se numesc religiile cărții fără a lua în considerare acest lucru . Textul sacru , cel care poartă cuvântul divin , este cel care, pentru a nu varia, devine oficial, care, spre deosebire de textele laice ,

trebuie transcris ca atare, fără nicio variație, iar pentru aceasta necesită pregătire specifică , uneori devotamentul unei vieți întregi. Literatura este în mare măsură independentă de mediul specific al cărții, iar cartea a creat o problemă deoarece, datorită caracteristicilor sale tehnice, nu a putut să găzduiască alte practici ale faptului literar.

O să vă prezint acum un program alternativ, un roman de îngrijire pe Internet numit *Traiectorii. Traiectoriile* au ritul particular de a fi formate din generatcurs. Cu alte cuvinte, când intri în *„Traiectorii", poți citi* pagina pe care te afli... dar data viitoare nu o vei mai găsi niciodată .

Trajectoires este o delicatesă care m-a amuzat: este un roman polițist. Romanul polițist are reguli stricte, așa că nu mă pot distra schimbând victime în fiecare pagină. Are un complot și cititorul, teoretic, trebuie să fie suficient de inteligent pentru a-și da seama. Trebuie făcută o coerență a ansamblului. Provocarea care m-a interesat a fost să văd cum se poate menține coerența generală cu pagini care nu au fost niciodată la fel și niciodată adevărate. Deci, în *„rrajcctoires"* sunt nouăzeci și șase de creatori care scriu povești în timp real și există o întreagă articulare care îți permite să înțelegi.

Este poate cel mai oulipian al meu roman. Totul se bazează pe cele douăsprezece litere ale cuvântului „ traiectorii" (s-ar putea gândi la alexandrin). Deci, am un titlu *Sans-culotte* care începe cu s, iar următorul citat, „ o viață este alcătuită din mai multe elemente, dar numărul de compoziții posibile este infinit" este din Marc. Saporta al cărui nume începe cu $. Există o relație formală în fiecare pagină - aceste pagini au o relație formală între moare - dar, în același timp, moarele conțin o intriga reală, cu personaje și psihologia lor.

Mă pot mișca în acest roman cu faime diferite. Pot călători prin scrisoare. Mă pot deplasa după calendar. Această cronologie este distractivă , deoarece complotul *Trajectories* are loc pe parcursul a 216 de ani. Și aici există o relație între numere: peste 216 ani, 96 pagini peste 24 de zile. Din acești 216 de ani? Faptul că totul începe în 1793 și se termină în 2009. 1793, așa cum știm cu toții aici, este Teroarea în Franța și m-a amuzat să scriu un roman despre Teroare în 2009. Soluția pentru crimele din 2009 este în 1793. Dar , evident, trebuie citit.

Cum s-ar situa, în acest context, proiectele și manuscrisele scrise, întrucât, prin definiție, nu există o scriere prealabilă? Scrisul se scrie pe măsură ce merge.

De ce ți-am prezentat *Trajectaires* ? Pentru că *Trajectoires* este un roman, dar și o reflecție asupra contextului publicării romanului. Nu puteți înțelege *rajectories,* și în special its typographical device , its image device, its ergonomic device, fără a lua în considerare internetul. *Ejectoriile publice*

ar fi un roman banal. Nu ar avea interese; are un interes doar pentru dispozitivul său total de internet. La fel, *post-ternarii* , Ce rost a avut să fac o colecție de 1000 de Post-Temaires? 1000 Post-Temaires nu este nimic în comparație cu ceea ce poate face generatorul, dar este derizoriu în comparație cu o colecție. Din acest 1000? Dintre acestea sunt 1500,2500?

Cu alte cuvinte, generația dacă cartea este absolut antagonistă. Interesul cărții, caracteristica care i-a asigurat succesul, este, în mod justificat , în capacitatea ei de decontextualizare. Același text, peste tot, mereu același. Unul dintre marile merite ale Oulipo este, tocmai acela de a fi arătat – în special prin noțiunea de „plagiatori prin anticipare” – cât de datată cultural este această legătură, cât de mult de-a lungul istoriei literaturii, literatura a multiplicat cercetările diferitelor abordări, dacă Kulmann este un Qui Jeanus Meschino drept plus un Saporta, un Cortazar etc.

Apariția tehnologiei informației, mai precis a computerului, care în acest sens poate fi considerat un mediu - aș spune chiar un *uni-mediu* ca să împrumut termenul lui Joel de Rosnay -, la rândul său, pune sub semnul întrebării concepția canonică a demersului literar, printre altele, care ne permite să regândim extreme, texte și relații: de acum înainte, acest text nu mai poate fi prezentat ca un obiect al limbajului dorit sau apropiat - nu mai poate fi prezentat ca un obiect al limbajului . definitiv și inimitabil, dar dimpotrivă un obiect, în mai multe dintre aspectele sale , mobil și mai mult sau mai puțin strâns legat de contextul său de apartenență. Această recontextualizare a textului este cu atât mai bogată în posibilități cu cât, prin natura sa, modelarea computerizată, care nu este altceva decât alfabetul mediului informatic, pentru că se bazează pe o reducere drastică a simbolismului său, nu mai face nicio distincție între modalitățile de exprimare.

OMS. până atunci, erau, după cultură, riguros separați. Textul este sunet, iar sunetul este imagine și originea textului și/sau spațiului , și/sau timpului, și/sau mișcarea și/sau relieful și/sau mai mult sau mai puțin formule matematice. Acum, acest mediu, pentru că acum ocupă un loc din ce în ce mai mare în domeniul obiectelor de difuzare, este sortit să devină la fel de răspândit, la fel de popular precum a fost cartea. Literatura se trezește brusc eliberată de carte . Majoritatea constrângerilor care o cântau au fost ridicate brusc de efectul dispozitivelor tehnice ale cărții: s-au emancipat posibilitățile de exprimare care, până atunci, se limitau de latura curiozităților literare. Nu numai că sunt abolite o serie de granițe care separă modalități disjunse de exprimare , dar relațiile interne din interiorul propriului text sunt complet perturbate.

Dominația cărții, de fapt, este de așa natură încât accesarea producțiilor literare pentru mediile informatice nu este un reflex cultural la fel de firesc ca deschiderea paginilor oricărui roman : cartea are rețelele sale de producție, distribuție, promovare și vânzare , care îi conferă o importanță atât de mare încât orbitează aproape total literatura. Cu toate acestea, literatura surprinsă de calculator există, din ce în ce mai bogată, din ce în ce mai variată, din ce în ce mai creativă, din ce în ce mai neașteptată , în comparație cu ceea ce , până acum, era considerat literar . Informatica, de fapt, deschide spatiului literaturii un numar infinit de noi perspective care ii aduc un suflu creativ reinnoit, in mare parte pentru ca schimba, uneori complet, relatia dintre text si cititorul acestuia.

Noi spații pentru producția literară

Voi cita aici doar câteva exemple ale acestor noi relații care, în cea mai mare parte, nu pot fi susținute, sau doar uneori cu prețul unor trucuri care le denaturează, de la carte.

M-a lovit, cu mult înaintea calculatorului, relativul divorț din ultimii cincizeci de ani, puțin mai chiar - pe care toată lumea l-a observat dar pe care puțini oameni mi se pare că i-au luat măsura - care există între poezie și publicitate. Este o vorbă comună : poezia nu vinde. Dar literatura nu este făcută în primul rând pentru a fi vândută. Literatura este în primul rând literatură. Vânzarea este un efect secundar și este un efect economic, nu este un efect

literar. Acum, ceea ce este extraordinar este că poeții nu cumpără poezie . Poeții fac schimb de poezie. S - au pus în afara circuitului economic. Poeții citesc poezie, iar cititorii de poezie scriu poezie . Poeții au fost probabil primii care au înțeles valoarea enormă a site-urilor web personale . Există mii de site-uri de poezie. Acesta este un domeniu în care mobilitatea este mai importantă decât fixarea,

contrar credinței populare .

Sunt zone în care computerul a introdus forme complet noi de scriere , de exemplu ceea ce se numește poezie dinamică sau cinetică , sau poezia sonoră, care, grație computerului și mai ales difuzării sale prin internet, a recăpătat o extraordinară vivacitate. Pentru a fi sigur, trebuie doar să deschideți o revistă precum *revista Tapin.* Cauți Tapin într-un motor de căutare și găsești revista *Tapin. Sau* revista *Boxon , Akenaton Doc(k)s.* Adresele sunt complicate pentru că proprietarii acestor reviste nu își permit să cumpere un server, așa că parazitează alte servere. O revistă fascinantă , *Ubii,* este cel mai bogat loc de poezie din vremea noastră. Există chiar și arhive. Găsești, de exemplu, Cocteau, Eluard.

Știam despre poezia spațială care a fost tipărită puțin, dar prost , caligrame printre altele. Poezia dinamică, în schimb, nu poate fi tipărită pentru că, tocmai, expresia se va juca cu mișcarea textelor și transformarea textelor în timp real.

Un alt domeniu care mă interesează foarte mult și care este privit în general de specialiștii în literatură cu un oarecare dispreț este ceea ce eu numesc literatura participativă . Cel mai cunoscut este ceea ce numim MOOS sau MUDS , unde ceea ce este interesant este doar procesul . Scrii un MOOS sau un MUD și iei mașina pe drum - există text , este text scris - apoi intervii în acest text și îl modifici, apoi îl va modifica altcineva , etc. Dacă îl tipărești în orice moment , de obicei rezultă os de necitit . Pentru că nu este menit să fie tipărit. Și acesta reprezintă cel mai clar exemplu din literatura de specialitate a procesului.

Literatură combinatorică, al cărei exemplu cel mai cunoscut *este* cu siguranță *O sută de mii de miliarde de poezii* de Queneau este, de asemenea, an interesting phenomenon . Mai putem cita *Memoriile unui canal prost* de Bernard Magne , *Un mic cu peste patru mii de poezii în proză de Fabricio Clerici* din

Georges Perec sau *Syntcx* de Pedro Barbosa. Această literatură evidențiază procesul și demonstrează perfect modul în care ceea ce este scris, este scris lângă jocuri și reguli. Oulipo matematică acest proces, dar nu suntem obligați să-l matematizăm.

O altă abordare cu care sunteți familiarizat este literatura hipertext ilustrată , în special *Afternoon a Story* de Michael Joyce și CD-ROM-ul de Francois Conlon, *20% More Love* de Jim Rosenberg (Diagrame) și site-ul Eastgate System, al cărui interes principal este că cititorul este integrat ca. componentă a contextului operei cu tot ceea ce presupune aceasta de joc asupra interpretării și asupra locurilor respective ale autorului și cititorului. În esență, aceasta reprezintă ceea ce a fost numit „ficțiune interactivă ”.

Literatura generativă, al cărei înflăcărat promotor sunt, are particularitatea de a propune lectura unui număr infinit de texte pe o anumită temă, fără un număr infinit de variații în jurul conceptului unei opere date. Există mai multe site-uri: de exemplu, *www.labart.univparis8.fr* s la cehii scriitorului Maurice Regnant.

În final, voi aminti literatura (ceea ce eu numesc „ spectaculos ” în care textul, fie că este generativ, interactiv, dinamic sau toate trei deodată , se îmbină în timp real cu alte propuneri, precum dans, *teatru* , muzică , operă etc., pentru a produce „participare” sau „reprezentare”1 , *reprezentare* !. cu un compozitor italian, Jacopo Baboni-Schilingi și doi poeți francezi, Henri Deluy și Joseph Guglielmi Spectacolul a fost creat în timp real printr- o interacțiune între generatorul de muzică live, generatorul de text și atunci când textele au fost scrise, generatorul de muzică a preluat date semantice și a scris muzică în timp real pe această poezie Nu au existat niciodată două seri identice ale acestui spectacol, Ordinea muzicală a textului, interpretarea fragmentelor, Ordinea textului muzical, interpretarea fragmentelor în timp real.

Pot exista forme hibride care amestecă toate aceste posibilități. De exemplu, m-am distrat scriind un roman anul trecut, pe care eu îl numesc roman Mail , *Nimic nu este fără a spune.* Evident, scopul romanului Mail a fost să țină cont de ceea ce mi-au trimis cititorii. S-au înscris vreo 500 de oameni pentru că nu știu . Evident, ce m- a amuzat ,

Este că cititorii care mi-au trimis lucruri au vrut să mă tragă pe teritoriul lor . Ideea a fost aceea de a evita intrarea pe teritoriul lor, folosindu -le textul și integrându-l în romanul Mail. De fapt, omul Mail-ro poate fi salutat din 10 celebre diferite. Călătoria este enormă pentru că nici doi cititori nu au primit aceeași versiune.

n-ar fi reușit să evoce operele unor scriitori clasici precum Eranțois Bon, Renaud Camus etc. Am trecut de la marginea, nu mai mult de rezultat, la o literatură a procesului, unde ceea ce se deplasează sunt legăturile dintre textul final , schițele, manuscrisele, schimbul temporal etc. Nu mai e nevoie să se caute nici măcar urmele .

Concluzii și perspectivă

Acum, literatura a părăsit în sfârșit cartea, sau cel puțin, obiectul tehnic pe care suntem obișnuiți să-l desemnăm ca atare. Din momentul în care textul abandonează acest volum pe care îl consider îngust cu toate convențiile sale, putem găsi noi spații de libertate, dar trebuie să le inventăm. Când Umberto Eco spune că informatica produce mai multe manuscrise, pentru că nu a înțeles că eram în schimbare. Am multă admirație pentru Eco pe mai multe planuri, dar aici nu a înțeles. Eco rămâne un om al cărții, un om al lierineuticii; El își petrece viața studiind manuscrisele în detaliu. Când spune că computerul produce infinite manuscrise, se înșeală: computerul nu este făcut doar pentru a produce o carte, computerul este făcut pentru a produce un alt tip de manuscris.

Tocmai de aceea spun că abordarea genetică este modernă. Abordarea genetică este interesantă în cel mai important mod: dar în cele din urmă, prin rezultate, ceea ce ne interesează este descoperirea procesului de scriere. Aceasta nu este o abordare din secolul al XIX-lea (procesul de scriere nu a existat) *și, a fortiori,* nu este o abordare romantică. Abordarea genetică a descoperit că scriitorul a lucrat, că existau procese în curs și că aceste procese nu erau

reproductibilă. Tournier a spus că a pierdut un roman sau că i-a fost furat un roman în timp ce îl ducea la Gallimard și că nu a putut niciodată să rescrie acest roman. Acum, el scrisese acest roman și, teoretic, știa tot la care ar trebui să conducă fiecare cuvânt. În cele din urmă, el a scris povestea romanului pe care nu a putut să o rescrie niciodată : cititorul se află atunci în postura unui analist genetic, confruntat cu căutarea modului în care se realizează , de unde vine și cum este construit.

De acum înainte, scrisul și cititul - acesta nu este un cuvânt gol - vor fi complet inseparabile. Pe măsură ce citesc, mă gândesc la ce înseamnă să scrii.

Discuţie

introduceți - Ce poate permite generatorul? Cu siguranță are de -a face cu un sistem formal. Propozițiile pe care le-ați citat, „ simți puterea dorinței cuiva”, „viețile indivizilor sunt adesea mai complexe decât arată ” , sunt construite corect din punct de vedere sintactic și morfosintactic ; Generarea textului are deci grijă de aceste aspecte sintactice. Punctele de plecare, constrângerile morfosintactice sunt evident acolo, dar ce îți este, în acest set, la dispoziție și ce latitudine lași cuvintelor? Cel care trebuie să le scrie? și putem spune în acest caz „ scrie”?

JPB - Sunt formalisme, ai dreptate. Dar eu , ca scriitor, sunt cel care hotărăsc că pentru așa și cutare nevoie îmi doresc așa și așa formalism. Sunt, fără nicio pretenție, unul dintre primii care au făcut generație automată , așa că am fost obligat, la început, să dovedesc lucrurile. La început, nu am scris romane precum *Traiectorii*. Dacă scriu poezie liberă, oamenii îmi spun imediat: da, dar asta e poezie liberă, un computer poate scrie asta fără ea pentru că este întâmplător și întâmplător. Am luat în serios această critică pentru a arăta că se pot face lucruri care nu sunt deloc gratuite. Vă pot spune despre un alt exemplu care ar putea fi și mai interesant în acest caz. Livrăm o adresă la Convenție . În romanul *Traiectorii* - ceea ce se întâmplă , vă reamintesc , în 1793 și în 2009 - o persoană poate scrie Convenției să se plângă . Este foarte restrictiv, evident pentru că nu putem inventa lumea Thermidor . Calculatorul gol nu îl va inventa: este necesar să se ofere reprezentări complet precise ale cunoștințelor și este necesar să se ofere un stil adaptat unei adrese la Convenție.

Sintaxa este nimic. Sunt un agrégé al literaturii moderne și am petrecut cărți și ore gândindu-mă la sintaxă. Și, de fapt, atunci când îl programezi, nimic nu este o problemă. Adevărata problemă este reprezentarea lumii: lumea este infinită și nu putem reprezenta totul. Deci, ca scriitor, cum lucrez? Mă întreb, pentru personajul lui Clairwill, de exemplu: ce am? Am gradina si am padurea. E bine că

am, să zicem, un bar. Nu am reprezentarea baroului. Va trebui să o implic. Pe vremea aceea, mă distram făcând reprezentări de bar și nu era foarte complicat. Un bar este un loc Hui, ferine etc. Ceea ce este foarte complicat este sa ai intregul univers. Dar literatura de lucrulc privind restricțiile universurilor. Cu alte cuvinte, nimeni nu-mi va spune niciodată: dar Clairwill nu merge niciodată la un bar pentru că toată lumea știe că scriitorul are dreptul de a alege dacă Clairwill se află doar într-o grădină, pe marginea unui râu etc. Este ficțiune și scriitorul este cel care stabilește mediul situațional.

Există ceva foarte important. Un instrument ca un computer este un sistem de experimente cognitive. Ce înseamnă acest lucru? Aceasta înseamnă că atunci când scrieți un computer, vă programați automat. Să dăm un exemplu. Scrieți un adjectiv, „natura!” ", de exemplu, spui: "natural", e tot banal și consulți dicționarul de sinonime: dai clic. Totuși, nu a mai rămas nicio urmă din asta. Nu a mai rămas nimic din el; Calculatorul este un sistem experimental autoacumulabil. Când programez, la început, am o idee foarte vagă. Nu îmi mai fac planuri, pe când am făcut-o la început. Scenariul *I-Paris* și primul interactiv pentru Franța și Shanghai l-am scris. care s-a difuzat o lună pe *Canal* + (există doar sub formă de video acum), are 10 până la 25 de trasee posibile l-am dat la INA, pentru că atunci nu știau să lucreze altfel: un program de structuri arborescente și grafice care a ocupat - nu exagerez - o lună întreagă.

Modul meu de lucru este foarte simplu. Preiau un fragment din romanul *Traiectorii*. Eu zic: nu e rău; apoi îmi spun: am putea face altceva cu ea. Și îi numesc altceva, nu e greu, doar schimbă numele, se va numi altceva. Va deveni cu totul altceva. În acel moment, mi-am spus: Am nevoie de chestia asta. Aceasta este toată programare experimentală. Nu se schimbă prea mult în comparație cu opera unui scriitor. Diferența este că nu lucrăm la același nivel. Pe computer, nu lucrez niciodată la rezultatul final decât în imaginația unui rezultat care nu există. Dar nu văd niciodată rezultatul care nu este acolo. Scrisul-

zadarnic va vedea imediat rezultatul pe care si-l doreste prin cel care este acolo si care nu-l intereseaza. Nu caut rezultatul, asta nu ma intereseaza. Ceea ce mă interesează este potențialul de rezultate. Rezultatele care ar putea fi acolo, dar nu sunt și pe care nu le voi experimenta niciodată. Din miile de pagini create de generatoarele mcs, am văzut doar o mică parte dintre ele. Mulți prieteni îmi spun : de ce nu tipăriți cutare sau cutare pagină? Aș imprima aceasta sau acea pagină? Acest lucru nu are niciun interes. Am făcut-o doar pentru *Trei mitologii și un poet orb pentru că* a vrut o editură pentru IRCAM și am făcut o colecție numită *O sută și una de poezii ale poetului orb* . Dar la imprimantă, m-am schimbat complet. Am luat 80 de poezii făcute la mașină, apoi am scris 31 de

mână. Pe vremea aceea, exista un joc între cele scrise de mână și cele scrise de mașină, care se construiau. Cu cartea, suntem într-o abordare care are propriile reguli, în timp ce cu computerul, suntem într-o abordare complet diferită, care are propriile reguli.

introduceți - Ceea ce este destul de interesant în ceea ce am arătat. Acest lucru ne obligă să vedem manuscrisele într-un mod ușor diferit : manuscrisul nu este un text, ci este și o mașinărie care eliberează text.

JPBi - De aceea spun că perspectiva genetică este modernă. Nu vreau să te flatez, chiar cred asta. Cred că nu mai este o epocă fără participare, în toate sensurile termenului , este fundamentală. Nu mai putem fi într-o poziție de admirație. Suntem într-o posture de participare; aceasta schimbă relația cu obiectele.

Intră - Când generați text, ce formule și clișee folosiți în generatorul dvs.? Generația este și ea dublă, din moment ce există generația primei mașini mari, iar apoi există infinitatea de texte. La care trebuie adăugat setul de criterii estetice care îi permite computerului-scriitor să păstreze mental sau pe ecran, pentru câteva secunde în plus, orice realizare îi place. Nu este același lucru cu o schiță de manuscris?

JPB - Am fost responsabil pentru partea de text a expoziției *Les immaterially,* cu Lyotard. Și pentru *Les imaterial,* Centrul Georges Pompidou mi -a comandat să creez un *generator de renga.* Unii oameni sunt familiarizați cu rengas , *o* formă poetică japoneză . În contractul meu s-a precizat că Biblioteca din

Georges Pompidou ar păstra toate ieșirile generatorului. Și au păstrat - pe dischete, 5 fonturi și jumătate care trebuie să fi fost pierdute - 36.250 *Tengas.* Cu toate acestea , nu au spus nicăieri că trebuie să păstreze programul, ceea ce este o prostie. Dacă ar fi fost în postura de geneticieni procedurali , adică de a înțelege procesul, ar fi știut că ceea ce trebuia păstrat era programul. Ar fi putut fi 40.000 de rezultate. Ceea ce este interesant la această poveste este că există o schimbare de statut. Calculatoarele nu păstrează o arhivă, este important să înțelegeți acest lucru : există în mod constant schimbări de programe, dar este foarte rar să aveți urme ale acestor programe. Așa că, să vă răspund: nu există nicio urmă din ceea ce am făcut.

Intră - Oricum trebuie să fie ceva, un poet nu poate păstra nicio ciornă.

JPB - Nu poate exista din cauza naturii instrumentului. Contrar a ceea ce mulți oameni își imaginează, computerul nu este o memorie . Este o memorie dar dinamică și este foarte diferită. Este ca creierul nostru : se reconfigurează fără probleme. Știm cu toții, mai ales când lucrăm , când scriem,

că la un moment dat avem o idee pe care o considerăm genială, ne spunem : trebuie neapărat să o notez , apoi te întâlnești cu un prieten, iar două ore mai târziu, te întrebi : dar care a fost ideea mea genială? Și l-ai pierdut. Din fericire , vei avea încă unul zece minute mai târziu. Memoriile dinamice sunt anti-urme. Poate păstra totul, asta e sigur. Putea păstra totul. Ea poate face o arhivare secundă la secundă a tot ceea ce se întâmplă . Dar atunci nu mai este un instrument de lucru interesant, pentru că ne pierdem sub cantități – cel puțin după părerea mea – de inutilitate și munca de extracție devine enormă .

Enter - Putem scrie o pagină a lui Flaubert pe computer ?

JPB - Putem face pastișe foarte bune . Am creat un program pentru Educația Națională , dar a dispărut în coșul de gunoi al planului „Computer for All ” . Numele lui era *Roman. Roman* a propus scrieri „ în felul ” – au cerut autori din domeniul public (nu am putut face Perec) : Flaubert, Stendhal. Jules Verne, Zola, Maupassant [A] În engleză, era Fitzgerald. Elevul a întrebat : Aș dori ca Flaubert să-mi spună povestea unei tinere la malul mării cu un câine mic . Computerul făcea un profesionist

poziţie. Studentul intra acolo și îl modifica. M-am distrat arătându-i lui Jacques Neefs o pagină scrisă de program, spunându-i: " Vezi această pagină, nu știu de unde vine, poți să-mi spui ?" ". Răspunsul lui Jacques Neefs m - a amuzat : * da, sună ca Flaubert, amintește foarte mult de Flaubert, și totuși, sunt incapabil să știu de unde vine în Flaubert. Era ceva acolo, dar nu era Flaubert. Aici vedem funcția critică care ar putea cu computerul. Acest proces ar fi, dacă comparația critică este funcția critică. generator care este făcut din Flaubert și dacă modifici parametri, de exemplu lucruri la fel de naive precum numărul de propoziții subordonate , sau adâncimea cuibării, vei vedea dacă devine mai mult sau mai puțin ca Flaubert .

introduceți - Nu este asta rezervat elitei? Pentru că trebuie să știi să gestionezi acest sistem de semne.

JI'.Ii. - Toate lucrările tehnice, la un anumit nivel, necesită pregătire. Scriitorul folosește o tehnică profundă. Informatica este o tehnologie noua . În cursurile mele de formare hipermedia de la Paris VIII, luăm foarte deliberat literaturi sau avocați, oameni care își cunosc bine domeniul și care sunt capabili să se gândească la el. Regulile sunt elementare. Nu sunt un profet, dar mi se pare că problema în prezent este dublă. Este într-adevăr cult!, dar așa a fost întotdeauna: nu oricine are acces la Flaubert sau citește Eluard sau Michaux. A doua problemă este cea industrială. Am vorbit despre industria Gutenberg. Dacă cartea este ceea ce este astăzi, de exemplu, dacă romanul este ceea ce este astăzi, este pentru că există o industrie de roman. Și el este extrem de înalt, știi asta la fel de bine ca mine. Publicarea unei cărți într-o colecție sau alta nu este inocentă, a decide că va avea atâtea pagini nu este inocentă. Cartea *electronică* este o încercare de a publica ediția clasică prin procesare computerizată . Dar făcând asta, ne înșelim . Cine va citi un roman broșat pe o *carte electronică,* nu are niciun interes. Dacă, pe de altă parte, alte tipuri de literatură informatică devin interesante, atunci iBook-ul va deveni esențial. Internetul, la nivel creativ, este extrem de interesant pentru un observator de astăzi . Peste cincizeci de ani, va fi deja altceva. Ceva se întâmplă chiar acum : trecem de la o creație complet orientată spre carte

și care trebuie să treacă prin circuite oficiale până la o tiraj și o ediție complet sălbatică. Dar nu știm cum să măsurăm asta pentru că nu există unde să o facem.

Cu siguranță, suntem din ce în ce mai mult în virtual, dar virtualul este interesant pentru că este în primul rând potențial prin proces, mai degrabă decât prin starea statică. Intrăm într-o lume în care virtualul va fi prezent, pretutindeni și sub toate formele lui. Ecranul pare cea mai naturală formă în acest moment, dar ecranul poate apărea în multe forme. Unii designeri au început să proiecteze ecrane pe îmbrăcăminte.

Nu știu nimic despre viitor. Am scris un roman science-fiction, *The Web,* care are loc în 2015, în care încerc să descriu puțin această lume. Am folosit 2015 ca dată pentru a verifica cât de mult am greșit. Dacă aș fi pus 2250, ar fi fost mai ușor, dar în 2015 cred că pot rezista până atunci.

Probabil că m-am înșelat din multe puncte de vedere. Dar asupra acestei invazii a spațiului de către mediu, a spațiului care devine media, nu cred că am greșit. Trăim într-o lume de imagini, texte și imagini. Suntem scăldat în acest mediu dacă acest mediu a ieșit dintr-un singur suport fizic.

CUM UTILIZAREA CALCULATORULUI COMPLEXIFĂ GENEZA UNUI TEXT

Umberto ECO

D Timp de cincisprezece ani, am fost asediat de jurnalişti şi organizatori de simpozioane pentru a răspunde la o întrebare : va dispărea cartea? Am încercat, la început, să dau răspunsuri originale, dar mi-am dat repede seama că răspunsul este întotdeauna același: fii calm. Deci de cincisprezece ani dau același răspuns. În acest scop, încerc să aduc o gândire nouă manuscriselor.

Când vorbim despre influența noilor mijloace tehnice asupra dezvoltării artelor și literaturii, nu putem decât să revenim la un text celebru: *Fedroul lui Platon* . Aflăm că scrisul a fost inventat de zeul Theuth, care era și Hermes, o divinitate destul de ambiguă, care îi proteja pe artiști, inventatori, negustori și hoți în același timp, inclusiv pe Bill Gates, îmi imaginez. Hermes îi prezintă faraonului Thamus un scris, explicându-i că ar putea ajuta oamenii să-și amintească ceea ce au spus și gândit. Faraonul îi răspunde că această invenție este periculoasă deoarece oamenii, având la dispoziție acest dispozitiv de înregistrare a gândurilor, vor înceta să-și antreneze memoria și vor pierde treptat acest dar prețios. Să observăm că, dacă Socrate nu a scris - mai mult din cauza acestei absențe a publicațiilor nu a fost niciodată ales la Academie - Platon, însuși, și-a scris critica scrisului. Pentru a introduce o critică falsă a lui Platon, cu excepția lui Socrate, cu excepția faraonului. Ar fi suficient să reflectăm asupra faptului că din cauza scrisului avem acest monument al memoriei care este *La Recherche* Proustienne. Mai mult, scrisul a produs de-a lungul secolelor scrieri, cărți care ne-au obligat să ne antrenăm memoria pentru a le memora, așa cum știe orice student care trebuie să susțină un examen. Anecdota rămâne însă interesantă, pentru că ne spune ce se întâmplă atunci când inventăm o

o nouă tehnologie poate fi stocată pentru a o transmite, ne gândim imediat - așa cum sa întâmplat (un alt citat obligatoriu) Canonului Frollo din *Notre Dame de Paris* - că „acest lucru îl va ucide ”. Iată pe cineva, Frollo, care, confruntat cu forma de scriere a vremii sale , scrierea de piatră a catedralelor, s-a temut că inventarea rimeryului va tulbura universul teologiei și credinței. După cum a înțeles Luther puțin mai târziu, tipărirea urma să stabilească o altă teologie care este o nouă concepție a interpretării textuale. În mod similar, invenția fotografiei nu a distrus pictura, a purificat-o de anumite funcții de reproducere. Pe măsură ce Gutenberg a contribuit la producerea miracolului vizual al lui Le *Songe de Poliphile,* Nadar a ajutat la producerea lui Picasso și Mondrian. Frollo nu a fost ultimul care a strigat că " asta o va ucide pe asta " . Mai mult sau mai puțin o sută de ani mai târziu, Marshall McLuhan a lansat același strigăt, de data aceasta cu o anumită satisfacție perversă, scriind *galaxia lui Gutenberg :* universul *medialității vizuale* avea să perturbe în cele din urmă liniaritatea represivă a scrierii alfabetice . Mau Luhan nu a trăit suficient de mult pentru a avea timp să scrie o nouă carte, deoarece a dat faimoasă întoarcerea lui Gutenberg în era computerului.

Și totuși, nu vreau să spun că nu există probleme noi . Această întoarcere a alfabetului capătă forme perturbatoare. Ceea ce vedem pe ecranul computerului nu este același lucru cu ceea ce am văzut acum 550 de ani. După ce am fost zguduiți de dispariția anunțată a scrisului în favoarea vizualității televizate, suntem astăzi zguduiți de o revenire a scrisului, dar a unei scrieri care ni se pare diferită. Dincolo de alte funcții, precum calculul, arhivarea, gestionarea resurselor, computerul servește la scriere. Omenirea este împărțită în trei categorii. Cei care scriu pe computer și sunt fericiți de asta. Cei care detestă această mașină și cred că le- ar putea fura sufletul. Și în sfârșit, jurnaliștii, care scriu pe computere , dar punându-ți întrebări, se prefac că nu le cunosc și se pozează în interpreți ai grijilor celor care scriu doar cu pixuri. În toate acestea, apar două temeri. Prima este: îți va mecaniza computerul creativitatea? Și al doilea : nu mai scrii tu, ci computerul? Întrebarea presupune că îi dai computerului un algoritm, iar acesta produce automat un roman fără poezie, de parcă ar fi fost Raymond Lully fără combinatoria lui Queneau pentru a produce o mie de miliarde de poezii.
Când romanul meu, *Numele trandafirului* obținut un oarecare succes în diverse țări în anii 1980, se răspândise legenda că l-am scris pe un computer, pentru că numai asta ar putea explica succesul său: computerul scrisese romanul perfect pentru milioane de imbecili. Sau. *Numele Trandafirului* A fost scrisă între 1977 și începutul anului 1980 și a apărut în Italia în noiembrie 1980. Primele computere cu un program decent de scriere au fost comercializate între 1981 și 1982 în Statele Unite . Primul meu computer l- am avut în 1983. care a început să tulbure visele intelectualilor. Pentru a evita toate aceste întrebări despre creativitatea pe computer, am distribuit jurnaliștilor rețeta mea secretă ; scris în italiană, îl adaptez aici în franceză:

" În primul rând, ai nevoie de un computer - care este o. inteligență a mașinii - care să

gândească pentru tine și. Pentru mulți, acesta va fi un avantaj. Tot ce este nevoie este un program cu cât mai puține linii pe cât le poate concepe un copil . roată *bas* . Apoi amesteci conținutul a câteva sute de romane și lucrări științifice. Biblia , Coranul și multe directoare telefonice care sunt foarte utile pentru numele personajelor. Să spunem 120.000 de pagini . Apoi, cu un alt program, *randomizează.* adică îți lustruiești textele cu niște aranjamente. De exemplu, dacă atingeți punctul culminant cu toate a, obțineți un roman în stil Perec. În acest moment, dăm *imprimarea,* cl tipărim. Prin eliminarea a. iese cineva cu mai puțin de 120.000 de pagini. Aprils le-a citit la Live Men, subliniind cele mai semnificative pasaje. le taxezi ; pe un vehicul greu de marfă și le duci la mină. Stai sub un copac și scrii două rânduri. din exemplu, "luna sus pe cer. frunzele foșnesc . Poate că nu vei fi scris un roman, dar vei fi scris un haiku japonez bun . Și a fost important. Nu așa să începi?

Nimeni nu a avut curajul să-mi publice rețeta secretă. Și nimeni nu a vrut să se gândească la faptul că nimeni nu lucrează exclusiv pe computer, în același mod în care, după invadarea automobilului, nu ne-am oprit din mers, coborând scările, mers pentru a ajunge de la casa noastră în garaj. Într-adevăr, pentru a avea timp să ne gândim la ceea ce scriem, avem nevoie de duritatea unui creion, de rezistența hârtiei. Uneori avem nevoie de moliciunea atingerilor mai degrabă decât de ritmul lent impus de un Mont Blanc. De câte ori ne-am dorit să ne gravăm cuvintele pe o piatră sau o tăbliță de lut. Și uneori. Întrucât nu vrem să ne supunem șantajului materiei, ci mai degrabă spontaneității imaginației noastre, este tocmai computerul, cel mai spin-

tehnologia mașinii, care ne permite să scriem cu viteza gândurilor noastre, fără să ne îngrijorăm greșelile de ortografie pe care le putem corecta ulterior, în timp ce ne vedem ideile apărând ca prin minune în fosforescența magică a ecranului. Când am publicat *Pendula lui Foucault* , am recunoscut că acest roman a fost scris în mare parte pe computer, folosind programul „World Star 2000 " . Apoi unii au spus: „ Ah! Ah! Vă puteți da seama că romanul a fost scris pe computer. Cu excepția, desigur, a scenei finale a băiatului cântând la trompetă în cimitir : acolo, simțim că trăiește intens poezia că are autorul . Trebuie să - l fi scris de mână . ing capitol și când am ajuns acolo, parcă l-aș fi scris deja, nu aveam nimic de adăugat, doar cânt la claviatură ca la clavecin, de parcă ar fi o piesă melodică pe care o știam pe de rost. Mai mult, romanul începe cu mărturisirea unuia dintre personaje, Jacopo Belbo, care este un imn către computerul său Abou sau Aboulafia, numit după marele cabalist combinatoriu evreu . Și îmi permiteți să recitesc această pagină astăzi, pentru că până la urmă îmi dezvăluie poetica computerului.

> " f) ce dimineata frumoasa la sfarsitul lunii noiembrie, la inceput a fost cuvantul, spune-mi, o, decedat al lui Ahile, fiul lui Peclec, femeile , cavalerii , armele, iubirile. Punctul el merge singur la linie . Eseu, eseu, eseu parakalo parakalo, cu programul bun chiar faci anagrame, daca ai scris un roman intreg , despre un nume de bullet, si tu ai scris intreg romanul ei. tânără pe nume Scarlet și atunci dacă te răzgândești, trebuie doar să dai un ordin și Abou îi schimbă pe toți Rhett Bullers în Prințul Andrei și pe Scarlell în Natasha și ai <5cril război și pace.

Abou va face acum un singur lucru : tastez această propoziție, îi ordon lui Abou să schimbe fiecare „ a” în „ akka ” și fiecare „ o ” în „ oulla ”. iar rezultatul va fi o bucată aproape linoisă.

Akkaboullau fakkait makkaintenakkanl une choullasc : jc lakkape violoncello phrakkase, jo doullannc foullardre akka Akkaboullau de chakkanger chakkaque « akka » en « akkakkakka » cl chakkaque « oulla » en « oullaullakka » , et il en yüzüzükkau finnoullakkau qukkaaki un moullarcea.

Oh, bucurie. o, vertijul diferenței. O, cititorul / scriitorul meu ideal, afectat de o insomnie ideală, o, ajunul lui Finnegan, o creatură grațioasă și benignă. El nu face urat sa gandesti, dar il face urat sa gandesti singur. O mașină lamental spinluelle. Dacă scrii cu un pix moale, trebuie să scrii hârtie plină cu zahăr și să o înfundi tot timpul în călimară, gândurile tale se suprapun și încheietura mâinii nu poate ține pasul; dacă tastați literele se suprapun , nu vă puteți mișca cu viteza sinapselor , dar acesta este un schelet bolnav. Pe de altă parte, este el. cu ăsta (aia ?) degetele își lasă imaginația să rătăcească. Mintea scrutează tastatura, duce pe aripile de aur, citește în cele din urmă mediocru rațiunea critică severă asupra bunătății primei vederi

Vocea este falsă acum. Iau acest ciob de teralogii originale si ordon machiori cde custodelor sa-l noteze in memoria tr.isitatii si apoi sa-l faca suprafata de hmbse pe ecran, in sfarsit bineinteles,

Așadar, tastam orbește, iar acum am luat acest bloc de teratologii ortografice și am ordonat aparatului să-și repete eroarea la sfârșitul cursei, dar de data asta am corectat-o și în sfârșit a apărut în deplină lizibilitate, perfectă, de caca de vedere A mai.

Aș fi putut să mă pocăiesc și să șterg primul bloc: l-am lăsat doar pentru a arăta cum să conviețuiești pe acest ecran, să fii și trebuie să fii, după necesar. Dar aș putea înlătura blocul infam din textul vizibil și nu din memorie, păstrând astfel arhivele represiunilor mele, ungând pe freudienii omnivori și pe virtuoșii variațiilor cu scopul conjuncturii, melierului și gloriei academice.

Mai bună decât memoria adevărată, deoarece ea , chiar și cu prețul unei practici grele, învață să-și amintească, dar să nu uite. Diolallevi este îndrăgostit de aceste palate cu o scară monumentală și statuia unui războinic care săvârșește o crimă oribilă asupra unei femei fără apărare, iar apoi coridoare cu o serie de camere, fiecare cu reprezentarea unui minune, apariții subtile, vicisitudi animate tulburătoare și morale animate asociate cu un gând. linie categorică, un element al mănunchiului cosmic , chiar un silogism. O soritedemesure. lanțuri de apophlegffles, coliere de hypalages, trandafiri de zeugme, dansuri de hysterons prolerons, aposiopescs de logorrhec, ierarhii de stoikeia, precesiuni de echinocții, paralaxe , desfilologii și în săli de sport și herbare - o Raimundo. 6 Camilla, tu căreia i -a fost de ajuns să-ți reapară în duh viziunile tale pentru a reconstrui și marele lanț de lumină, în *dragoste și bucurie.* pentru că tot ce este oferit privirii în univers este

acolo! adunat într-un singur volum în spiritul tău, Proust te va fi făcut să zâmbești. Dar atunci când credeam că Diolallevi construia un *ars oblivionalis.* Nu am reușit să găsim regulile pentru uitare. Nu are rost, poți merge în căutarea timpului pierdut urmând trasee precum Degetul mic în pădure. dar nu reușesc să pierd timpul pe care îl găsesc intenționat. Degetul mare se întoarce mereu, ca o idee fixă. Nu există o tehnică de a uita. Suntem inca in procesele naturale de liasard cerebral – leziuni. amnezic fără improvizație manuală, ce știu. o excursie, alcool, somnifere. the sinucidere.

pastile suicidare locale , amnezice temporare, afazii nedureroase.

Sau te-am văzut aseară? eu,

Uite, cititor indiscret, nu voi ști niciodată, și totuși acea linie întreruptă, acolo în vârf, care domină golul, a fost tocmai începutul unei lungi fraze pe care chiar am înțeles-o dar pe care mi-am dorit să nu o fi înțeles (și nici măcar să nu mă fi gândit) pentru că am comentat da. Am scris că nici măcar nu s- a întâmplat. A fost nevoie de o singură comandă, iar pe blocul fatal și inoportun căzuse un lailcuse. Am apăsat pe „șterge" și pe pchill. totul a dispărut,

Dar asta nu este tot. Tragedia sinuciderii este că, de îndată ce sare pe fereastră, între a șaptea și a șasea plajă, se răzgândește : „ Oh. Dacă aș putea să mă întorc! » Ricn to fairc. Niciodată aici. Splalch. Dimpotrivă , Abu este îngăduitor, îmi permite să mă pocăiesc, mi-aș putea totuși să-mi recuperez lexicul pierdut în timp și dacă aș decide cu ce buton recuperat înapoi. că dacă vreau să-mi amintesc, uit imediat.

Oh. Scrisesem ceva, mi-am mișcat degetul mare din greșeală, a dispărut. Despre ce era vorba? Nu-mi amintesc. Știu că nu dezvăluiam niciun mesaj. Dar nu navigăm niciodată pe șanț .

Acesta a fost imnul meu la computer. Computerul, cel putin, pune la dispozitia fiecarui scriitor acele posibilitati de scriere automata la care au visat suprarealistii . Dar, evident, a spune acest lucru nu este suficient, deoarece chiar în momentul în care fiecare scriitor este încurajat să practice scrierea automată, literatura în complexitate nu putea suporta consecințele. Adevărata întrebare este așadar: practica scrisului electronic ar avea consecințe asupra stilului literar și poate asupra gramaticii și sintaxei unei limbi în sine? Să luăm mai întâi în considerare lexicul. Computerul ne permite să corectăm un text la nesfârșit. Când scriam cu pană sau cu mașina de scris, scriam o dată, corectam. Dacă corecturile ar fi

[1] Acest extras din *Pendula lui Foucault se găsește* la paginile 32-33 ale ediției Grasset, 1990 (traducere de Jean-Noel Schifano).

multe, am copiat sau retactil. Am corecta din nou, dar după, să zicem, a treia versiune, am spune: păcat, destul. Cu computerul, avem dreptul și dorința de a ne pocăi de mai multe ori. Tastam,

tipărim, recitim, corectăm, resetam corecțiile, tipărim din nou, corectăm din nou și așa mai departe la infinit. Care va fi efectul final al acestei dorințe infinite de perfecțiune? Știm că adesea, corectând, ne îmbunătățim propriul text, dar exagerând, putem distruge prospețimea primei inspirații. Uneori adăugăm prea multe, alteori devenim implicit Tacitus. Ce s-ar fi întâmplat dacă Proust ar fi scris la computer? Ar fi secat aceste propoziții? *Căutarea a* devenit mai scurtă? Dacă Hemingway ar fi scris pe computer, Proust a devenit computer? Evident, nu știm și, ceea ce este mai deranjant, nu vom ști niciodată. Astăzi scriu altfel decât înainte, dar nu știu dacă este pentru că folosesc computerul din 1983 sau pentru că am avut alte experiențe de citit, sau pentru că mi s-au schimbat celulele creierului sau dacă este vorba de arterioscleroză. Una dintre primele posibilități date de calculator este să verifice, chiar și într-un text foarte lung, dacă există repetări. Recitesc azi *Numele trandafirului ,* și sunt cuprins de dorința de a schimba o mulțime de cuvinte, pentru că se repetă la intervale de o jumătate de pagină, o pagină. World *Star 2000* cu care am scris *Pendulul lui Foucault* mi-a permis să-mi controlez repetițiile cu ușurință. Dimpotrivă, programul *World 5* cu care am scris *The Island of the Day Before,* mi-a permis să fac asta foarte ușor. Și asta a fost norocos, pentru că problema repetiției în acest roman a fost crucială. Nu numai că mi-am impus datoria cu adevărat baroc de a nu folosi cuvinte care nu existau în secolul al XVII-lea , dar uneori abundența de sinonime a devenit o parte fundamentală a alegerii mele stilistice. Într-un capitol, protagonistul descrie coralii din Oceanul Pacific. Așa cum le vede pentru prima dată, trebuie să recurgă la metafore și asemănări preluate din universul vegetal sau mineral pe care îl cunoaște, adică din emisfera noastră. Un detaliu stilistic mi-a pus serioase probleme lexicale. Indeed, wanting to name various shades of the same color, protagonistul nu putea să repete mai multe ori termnii *roșu,* sau *carminio,* sau *colorgeranio.* A trebuit să varieze prin utilizarea sinonimelor. Din motive stilistice, dar și din cerința retorică a creării de ipoteze, adică de a oferi cititorului impresia vizuală a unei cantități imense de culori diferite prin impresia sonoră a unei mari varietăți de cuvinte. O problemă cu care s-a confruntat chiar și traducătorul și cu întrebarea că uneori în italiană există șapte termeni pentru galben, iar în altă limbă sunt doar șase. Așa că, uneori i-am spus traducătorului: schimbă culoarea, atâta timp cât schimbi cuvântul. Pentru că în Pacific sunt atât de mulți corali de culori diferite încât dacă pui galben în loc de roșu, nu contează atâta timp cât există o mare varietate de cuvinte. Pentru a obține acest rezultat, a fost necesar să se verifice dacă nu au existat repetări. Și îmi amintesc că a trebuit să fac verificări foarte maniacale pentru a evita ca același termen cromatic să fie repetat pe tot parcursul capitolului. Pe de altă parte, există mari scriitori al căror vocabular este foarte sărac. Cel mai cunoscut caz din Italia este Manzoni. Este interesant să răsfoiești repertoriile lexicale ale *Promessisposi* pentru a vedea de câte ori repetă cuvântul *buono. Am* tradus-o pe *Sylvie* de Gerard de Nerval și am fost frapat de frecvența aproape tulburătoare a anumitor cuvinte. În mai puțin de cincizeci de pagini ale textului, termenul „buchet ” apare de nouă ori, de nouă ori nuanțele sunt „roz”, pielea țăranilor este întotdeauna „ tăbăcită ”, adjectivul

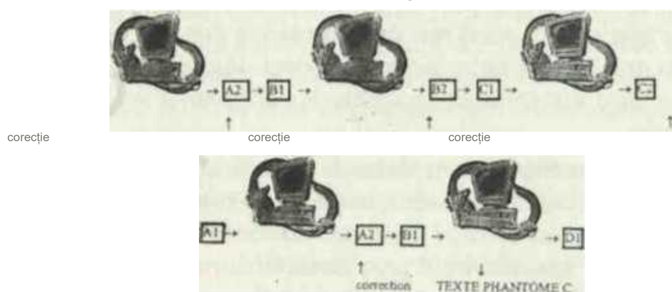
„ vag” apare de prea multe ori. Totuși, înainte de a vorbi despre sărăcia lexicală, sau lipsa de control, întrucât bietul Nerval scria pe bucăți de hârtie la ieșirea dintr-o clinică pentru a intra în alta, trebuie să ne întrebăm dacă aceste repetiții nu ascund sau sugerează corespondențe simbolice și deci, dacă nu trebuie respectate. Sunt Manzoni și Nerval mari scriitori în ciuda repetărilor lor sau din cauza repetărilor lor ? Pentru unii scriitori, posibilitatea de a-și îmbogăți comoara de sinonime nu le va slăbi , într-un fel misterios, stilul ? Aceasta este una dintre primele posibilități, pozitive sau negative, oferite de computer.

A doua intrare se referă la sintaxă. L- a influențat mașina de scris pe Hemingway în inventarea propozițiilor sale scurte cu sintaxă elementară ? Dacă luăm zece scriitori contemporani, putem spune care dintre ei a scris mai degrabă la o mașină de scris decât cu un pix? Ne puteți spune care instrument de scris este responsabil pentru sintaxa lui Jacques Lacan ? Cu toate acestea, cred că scrisul electronic va schimba stilul unor scriitori în următorii ani. Dar presupun că acest lucru se întâmplă în multe feluri prin scriere critică și creativă . Un exemplu : limbile latine și limba germană abundă în adverbe și prepoziții care indică structura gândirii noastre , o structură bazată în mod fundamental pe vechea latină *consecutid tempnnim* . Să spunem, pentru a simplifica, că un francez, un italian, un german sunt conduși să construiască cel mai faimos dintre silogisme în felul următor :
următorul: „Dacă toți oamenii sunt muritori, având în vedere că Socrate este un om de rușine, rezultă că Socrate este muritor”. Într-un text scris în limba engleză, silogismul ar lua o formă mai paratactică: „Toți oamenii sunt muritori, Socrate este un om, Socrate este muritor”. În spatele parataxis-ului anglo-saxon se află umbra lui Hume . Adică convingerea că experiența ne oferă secvențe de evenimente nelegate, că natura nu ne oferă ici *și* colo și că noi, obiceiurile noastre, suntem *cei care* ne conduc să stabilim legături logice, relații de cauză și efect care nu există în lucruri. De aici și dificultatea de a traduce în engleză un text în franceză, sau germană sau italiană, întrucât traducătorul nu știe niciodată ce să facă cu aceste numeroase *totuși, dimpotrivă, totuși,* care i se par prea invazive. Poate unul dintre voi a avut experiența ca unul dintre textele dumneavoastră să fie tradus în engleză; Traducătorul îți spune mereu: dar de ce trebuie să spun *totuși* aici? Poate unul dintre voi a avut experiența de a scrie un text pentru un jurnal sau o conferință, știind că ar fi trebuit tradus în engleză și, într-un fel, a fost încurajat să elimine aceste semnale sintactice din discursul dumneavoastră pentru a fi tradus mai bine. Dar cu computerul se întâmplă ceva asemănător: scrii, apoi decizi cu *cut and paste* unde să plasezi paragrafele. Odată ce te-ai mutat de trei ori, dintr-o dată găsești un *totuși* și un *oricum* care nu ar fi trebuit să fie acolo, evident. Așa că începi să-l elimini. Dar data viitoare când scrii, scrii deja cu această legătură sintactică eliminată, astfel încât să fii liber să plasezi paragrafele la momentul dat. Deci elimini *urmeaza, dar, din moment ce* etc. Aceste accidente ale scrierii electronice ne vor conduce treptat, pentru a ne mentine libertatea de a muta blocurile, sa solicitam macar adverbe si prepozitii si sa devenim mai englezi, si abia peste un secol vom vedea

daca acest obicei va fi avut efect asupra modului nostru de a gandi. Dar este cert că avem exemplul unei posibile influențe a computerului asupra stilului critic și filozofic.

O altă modificare se referă la acea ramură a filologiei numită studiul variantelor, în care a excelat marele nostru critic italian Contini, și care uneori a fost numită *critica degliescartafacci,* critica schițelor: avem totalitatea manuscriselor unui autor și urmăm secțiunile succesive care duc de la prima versiune până la cea finală.

Opinia comună, și am auzit-o de mai multe ori, este că la computer nu vor mai exista variante scrise de mână. Acest lucru mi se pare absolut fals. Computerul va înmulți variantele scrise de mână. Mecanica normală de scriere pe computer este următoarea: se scrie un text Al pe computer sau îl scrie cu un stilou și îl copiază pe computer, îl introduce în computer și îl imprimă. Să numim acest text tipărit A2. Corectăm acest text A2 cu un pix și îl transformăm într-un text Bl. Transferăm Bl pe computer și îl reimprimăm ca B2. Apoi o corectăm din nou cu stiloul B2, transformându-l în Cl. Punem Cl pe computer, îl tipărim ca C2. Și așa mai departe, potențial până la infinit. Pentru unele dintre textele mele , am cutii de genul ăsta pline de variații care trec dincolo de Z. Like. Ca urmare, ar trebui să spunem că, cu condiția ca autorul să-și păstreze toate impresiile, numărul variantelor scrise de mână va crește excesiv , întrucât am văzut că autorul este încurajat să corecteze și să modifice potențial la nesfârșit. Deci, câte teze frumoase, de master sau de doctorat; mult mai mult decât înainte și chiar mai dezamăgitor... Cu excepția faptului că va apărea un fenomen complet nou . Când transfer pe computer corecțiile care transformă A2 în Bl, nu mă limitez la a transcrie ceea ce am corectat cu pixul. Sunt luat de alte remuşcări, de o dorinţă de perfecţiune şi poate automat nu copiez exact ceea ce am corectat pe foi. Tastând pe tastatură, adaug din nou, în așa fel încât noua versiune tipărită să nu fie B2, o copie lizibilă a lui Bl corectată manual, ci un text D, diferit de A și B. Bibliologul de mâine va fi astfel obligat să conjectureze existența unui al treilea text C, reprezentat de acum înainte de *domnișoara lipărus, link.* care reprezintă într-adevăr B. şi D. Din care noi tese nu pasă altceva decât reconstruirea tuturor textelor mediatoare înghiţite de mașină.



Am găsit primele pagini ale schiței *Pendulei lui Foucault.* Romanul în limba franceză începe ca. că; vom considera Settlement primele trei rânduri: .

„ Atunci am văzut Pendulul.

Sfera, mobilă la capătul unui fir lung fixat de bolta corului, și-a descris oscilațiile ample cu o izocronă maiestuoasă.

Cea care cred că este prima versiune, în orice caz, nu am una anterioară, în italiană, spune:

" Fu allora che vidi il Pendolo.

înalt de douăzeci de metri fixat pe bolta corului permitea firului să oscileze de-a lungul unui plan de aproximativ doi metri lățime. Perioada de oscilație fiind, îmi spusese Stefano Lielbo |il s'appe- lait encore Stefano et pas Jacopo], *rădăcina pătrată a lungimii.*

Elie este lungă și complice. O corectez in principal :

Atunci am văzut Pendulul.

la douăzeci de metri înălțime de punctul fix de suspendare

Corul a permis coardei să oscileze de- a lungul unui plan de aproximativ două ------------------------ritmuri

< cv ■ /

± j . т riji ,« **.Wa ~~t to Site a~~ f- a n- a *-S>e ~~l bw, I~~ r**

A. -

Julia —Hrrrn + rerctr .:

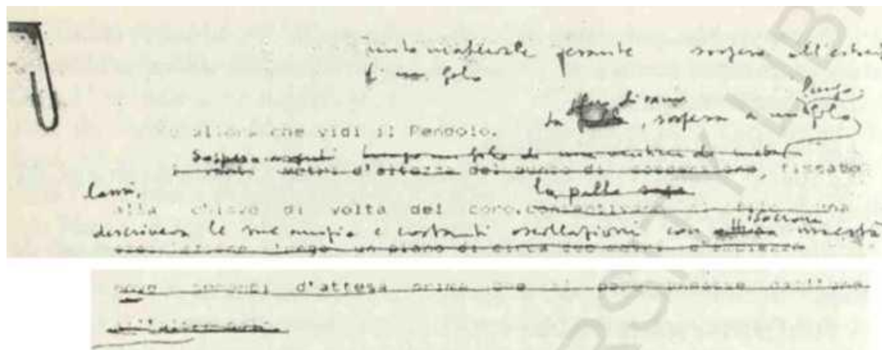
Apoi îl tipărim și obținem :

„ Atunci am văzut Pendulul .

Stâlpul de suspensie înalt de douăzeci de metri fixat de bolta corului a permis firului să oscileze de-a lungul unui plan de aproximativ doi metri înălțime, cu nouă secunde de așteptare înainte ca greutatea să treacă de la un stâlp la altul.

Tot ce am adăugat (sau eliminat) înainte este acolo. Dar nu mai sunt sigur că ar putea funcționa, încep să mă gândesc la variații și introduc această izocronă maiestuoasă pe care ai văzut- o în cutie :

2 *Pendulul lui Foucault, op. cit.,* p. 11


Fu allora che vidi il Pendolo.

alla chiave di volta del coro,

Mais évidemment, ța ne me plait pas, je corrige :

f-'u aLlora che vidi il Pendolo.

VMXT V T U A,

Sfera, T res p e*»..» un fir lung!| acolo sus, la cheia de boltă a inimii, și-a descris harpiile

și oscilații coercitive, cu impuls izocron.

În această versiune, puteți arunca o privire asupra celor trei linii, iar pandantivele sunt cele mai „ suspendate” și niciodată „ deplasabile ”:

„ Sfera mobilă de la capătul unei lungi lassie Jilo Jissato, la cheia de boltă a corului, *descrie oscilațiile sale largi și constante cu maiestate izocronă ”* .

KETSER

Atunci am văzut Pendulul.

Sfera, mobilă la capătul unui fir lung fixat în vârful corului, îi descrie amplu și

a J la constante

oscilatii cu niaesta izocrona'.

Iată o ofertă pentru climatizarea pentru baie pentru a obține versiunea corectă:

„Voi apoi am văzut Pendulul.

Sfera, mobilă la capătul unui lunijo Jilo Jissato lassii, la cheia refrenului, își descrie oscilațiile largi și constante cu niaesta izocronă ».

Dar multe versete nu există. De fapt, am fost nevoit să-l refac, cu alte cuvinte, să fac unul fals: ți-am făcut-o și înregistrează două corecții care nu au fost făcute niciodată cu stiloul, ci au fost făcute direct pe computer.

După care, liniște:

„Eu atunci the vidi il Pendolo.

The sfera, mobile all'reniita de un longo filo fissato alia volta del coro, descriva lesue que amplitude oscillation con isocrona maesta »

Ultima imagine este o imagine a unui text fantomă. Acesta este textul fantome pe care filologul de domeniu va trebui să-l reconstituie.

O altă problemă interesantă care, aparent, îi interesează doar pe elevi, dar, de fapt, îi interesează și pe colegi, este încurajarea plagiatului. Acum treizeci de ani, am scris o cărțiță: *Cum se scrie o teză,* în care am dat sfaturi. Spuneam: ai grijă când îți faci notițele de lectură pentru că dacă începi cercetările cu doi-trei ani înainte de teza, când ajungi la final, riști să fi uitat cartea din care ai luat notele. Deci, fiți foarte atenți, dacă raportați o parte dintr-o anumită carte, să puneți ghilimele. Daca exista comentariul tau, pui paranteze drepte, ca la final sa stii ca asa si cutare e citat si asa si cutare idee. Dacă greșești cu ghilimele, vei crede mai târziu că acest fișier conține gândurile tale, îți pui gândurile în teză și asta este plagiat.

Dar astăzi se întâmplă altceva: de ce. Dacă ar trebui să citez foarte des metafizica lui Aristotel, ar trebui să pierd o cantitate enormă de timp copiend partea de care am nevoie. Mă uit pe internet să văd dacă există o ediție a *Metafizicii*, sau iau ediția mea din *Metafizica* și o scanez, iau două pagini de Aristotel și apoi încep să le comentez eliminând părțile care nu-mi sunt de folos și punând între ghilimele părțile pe care urmează să le citez. Acest lucru ajută foarte mult, pot salva o zi de muncă. De ce nu aș face asta cu textul unui contemporan? pe care le-aș fi primit pe dischetă, sau pe care le-aș fi scanat, din moment ce vreau să discut pe larg ideile acestei persoane. Îmi introduc observațiile, pun ghilimele și salvează părțile pe care vreau să le citez. Înțelegi că într-un job *cut and paste* de acest tip este foarte ușor să pierzi ghilimele și ai copiat, fără să-ți dai seama, două pagini de la colegii tăi. Chiar dacă nu ai făcut-o, te-a încurajat să joci.

comentariu foarte scurt, cu citate foarte lungi, în timp ce dacă ar fi trebuit să copiați toate citatele, ați fi preferat să faceți un comentariu , astfel încât parafraza dvs. independentă ar fi avut o lungime de zece rânduri. Micile tale parafraze plus citatele devin lungi de două pagini, așa că relația ta de dependență față de autorul la care te referi se va schimba, cu o pierdere a autonomiei din partea ta și un fel de obsesie față de textul original, care poate nu merita un astfel de citat analitic.

Celălalt accident, cel mai ușor, este abundența citatelor și abundența bibliografiilor. În trecut, pentru a stabiliza o bibliografie, era nevoie de o cantitate considerabilă de muncă . Acum

puteți găsi o bibliografie de zece mii de titluri pe Internet. Cum poți renunța la trei mii de titluri care par atât de interesante? Obiecție: dar nu le ai pe toate Ins ; Da, dar sunt acolo. De câte ori nu am pus în bibliografie o carte pe care nu am citit-o: suntem atât de mândri să știm că această carte există, încât o punem acolo pentru a ne arăta bunăvoința. Așadar, această excepție care viza anterior o carte, două cărți, dintr-o bibliografie de o sută de titluri, va viza acum trei mii de cărți dintr-o bibliografie de șase mii de titluri. Una dintre calitățile bibliografiilor este că, atunci când sunt prea lungi, nu le consultăm. Găsim din nou sindromul fotocopiei ... Ce se întâmpla? Mergeam la bibliotecă, citeam o carte. Am muncit ora trei sau patru, am venit acasă cu cărțile mele, mici, dar care conțineau chintesența a ceea ce citisem și eram fericită. Acum merg la bibliotecă, fotocopiaz treizeci și cinci de articole; Odată ce am articolele, nu le mai citesc pentru că posesiunea face să parcă le-am înghițit deja. Această fotocopie este reprodusă în bibliografie .

Este-ce că scrierea electronică a avut o influență asupra structurii meme narative? Je voi ai apporte numai un exemplu. Dans *Le pendule de Foucault,* j'ai produit des dizaines de papiers de ce type :

5 VCfpfi ! rMn|4

'fi?

i

> S'«j»»w

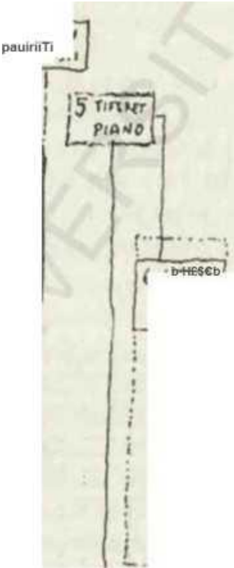
t'^S

ET

Am *io* oce»ZI»Jh m Morte
CoU>rtn<lto

5A' I»M2<O IJxnp

pauiriiTi



|Af*

ACEST. se citește „J.
\5tr* < *Vvv»hv, w,t vr*>\

Ht- 'U '

$*

> dt

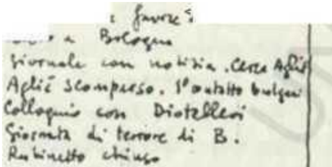
ilh

5 »

CUI C

»>£

6 /t


i favore di
... a Bologna
Giornale con notizia. Cerca Aglié
Aglié scomparso. l'antiquario bulgaro
Colloquio con Diotallevi
Giornata di terrore di B.
Rubinetto chiuso

<0 h, Fț-fH* . 3 -JvUTt
„K

»•
*u

'7 A lb

R ***l}4,***
isk

I) ">* TcttaU. MAET

L ttOHHIAl
er

Cc»Hr .*rirt

În
KtT*M

11 ***yrg*** **tvr/Cine**

Ra.

II

UE(
> 4 W; H*

JU ***ifiln Ufa***

T7
ŲE
fJtTHH
T *mt*

În stânga se află succesiunea evenimentelor, ceea ce formulările rusești ar fi numit „fabula”. În dreapta, succesiunea capitolelor Primul capitol expune succesiunea istorică. Personajul este la conservator. În al doilea capitol, el este acolo și sare înapoi. Nu mă întrebați cum să citesc, este una dintre infinitele exemplare pe care le-am făcut pentru a putea ști în Fiecare Capitol la ce stare a istoriei m -aș referi. Dar, așa cum am scris, evident, am schimbat succesiunea evenimentelor. O foaie ca <;a a fost refăcută de mai multe ori. Nu am găsit deraierea care era foarte frumoasă, în roșu, albastru... Aceste corespondențe sunt foarte importante pentru timpurile verbale. Pentru că dacă urmez o secvență care se află în partea de sus a foii, deci târziu, dar vorbesc despre ceva care se întâmplă în interiorul unei secvențe notate în partea de sus a foii, adică în mare măsură anterioară, folosesc un timp perfect și dacă am

(014) IW)

6	Rainald a fost numit la capitolul catedralei Ilildethciin. Corrado împotriva San Bernardo și Frankfurt. În ajunul Crăciunului, Bernardo ține o predică în catedrala din Speyer invitând pe cei care sunt reticenți să participe la procesiunea erodata, dar nobilii invocă crucea, apoi cântecul tăce și Corrado cedează, se înfășoară în mantia regală și se roagă pentru mântuire.			
	pleacă din Regensburg. lângă Adria un nobil german a fost ucis de niște bandiți și Frederic, ca răzbunare, a dat foc unei mănăstiri și i-a executat pe călugări. Manucleus I a domnit, dar Ludovic al Alexandriei I al vremurilor normande sub Roger I a luptat împotriva bizantinilor, iar Conrad împotriva bizantinilor sub Mihai Comnen, cumnatul său, așa că cele două armate au fost împărțite și înfrânte pentru o lungă perioadă de timp și chiar și atunci când și-au unit forțele, expedițiile lor împotriva Damascului și Ascalonului au fost fără succes.			
2	Eleaion lui Frederick A En deja avea.			
	a încoronării. Rainaldo îl trimite în chinuri.			
	Prima moarte a lui Frederick în Italia. Dieta lui Roncaglia . .— Idrhi: Il Plăcere del Vlaggiatorl. Idrisi s-a născut în 1100 și a murit între 1165 și 1186 în Sicilia. tn aceste imnuri si* la curtea de x	"floretul T "	Luni 12 aprilie Căderea Constantinopolului	
	Arderea Astiului, in februarie TO KT ON A a fost asediat de imperiali , Marchcsc din Monferrato si soldatii Pavia. Tortona a fost revizuită timp de două luni, apoi Tortona a fost distrusă de flăcările din aer. Se spune că la predarea Tortonei a fost prezent un grec misterios, poate un trimis al lui Basileu*. Federico a purtat prima dată coroana de fier a regelui Italiei la Pavia la San Michele. În iunie, la Roma, Frederic este încoronat de Hadrian al IV-lea. Arnaldo da Brescia îl predă lui Hadrian. Roma se ridică împotriva lui Frederic. Papa înseamnă William I al Sicilia. Spoleto. În septembrie s-a întors în Germania. I-a cunoscut pe Henric Leul și Iasormion și i-a dat unuia dintre ei Ducatul Danemarcei și ia creat Ducatul Austriei. Vestea că milanezii îl denimic pe Tortona. Octombrie Dieta Ratubona În decembrie, dieta Worms.	B 13 anm se întâlnește cu împăratul Merge cu el la Roma Întoarcere în Germania și încredințată lui Otto. Război știrile și scrie Ratispone	Marti 11 aprilie intalnire cu Niceta, noaptea la Gcnovesi Miercuri 14 înainte de sosirea rudelor. Începutul poveștii	Iralisp Zniceta Jbaudotino
	Rainaldo a fost anulat la 36 de ani în mai. Frederick în Bavaria apoi din nou la Regensburg În iunie, în Burgundia, se căsătorește cu bătrâna Beatrice. Ottone, deja bolnav, merge la Monmondo.	14 ani, primul folio Primele sentimente față de doamna Baudotino fuzionează cu Ottone la Morimondo		

vorbește despre o alegere care se întâmplă în prezent etc. Lucram cu *World Star2000* pentru că

nu îmi permitea să fac tabele. Cu cel mai recent roman al meu, *Baudolino?,* dimpotrivă, sau *World Star Millennium,* fac tabele extraordinare. *Eu* fac astfel de tabele:

Rezumatul complet este format din treizeci și cinci de pagini. În prima coloană se află succesiunea istorică, în a doua sunt evenimentele istorice despre care nu vorbesc neapărat. În al treilea, există viața protagonistului meu; Aici are treisprezece ani, acolo are paisprezece. Știu că are paisprezece ani când este 1156. Dar, ca și în *Pendulul Oucaultului,* întreaga poveste - care începe în 1146 - este spusă în 1204 de către protagonistul Baudolino unui istoric bizantin, în timpul cuceririi Constantinopolului. Deci, în coloana a patra se află succesiunea zilelor care trec în Constantinopol: luni, 12 aprilie, căderea Constantinopolului; Marți, 13 aprilie. Protagonistul spune povestea când avea 13 ani în 1155, a fost prezent la asediul Tortonei. În sfârșit, în ultima coloană sunt capitolele în care spun această poveste. O astfel de schemă este importantă pentru raportarea în termeni verbali. De exemplu, în prezent am probleme cu traducătorul în engleză. Engleza nu are timpul imperfect și unele timpuri trecute sunt folosite diferit față de trecut. Acum, sunt probleme sintactice care sunt foarte importante din punct de vedere stilistic pentru mine, pentru că uneori variația timpului verbal suspendă ceea ce se spune în ambiguitate: uneori suntem siguri că evenimentul a trecut și alteori nu suntem siguri. Așa că am avut întotdeauna nevoie să am această diagramă foarte exact și, pe măsură ce am corectat-o, a trebuit să refac tabelul, astfel încât să o am mereu în ordine.

Între *Millennium 2000* și *World Star 2000,* sunt douăzeci de ani de diferență care sunt fundamentale pentru mine pentru a putea lucra într-un anumit fel asupra structurilor narative. Îmi puteți spune: prima dată, atunci nu am avut un asemenea control precum cronologia, a fost un mod instinctiv, dar am făcut asta a doua oară. Aceasta este o altă problemă. Dar aici aș putea trimite, poate l-am trimis, acest tabel complet de treizeci și cinci de pagini traducătorului englez, spunându-i: fii atent, pentru că relațiile temporale sunt acolo, poate că le-ai pierdut din vedere, se poate, cititorul trebuie avertizat de un verb fa', de may prin verb subliminal.

[3] *Baudolino,* Grassct, 2002.

Să ajungem acum la una dintre cele mai dezbătute probleme din toată estetica computerului, care este cea a hipertextului. Teoreticienii noilor media ne spun că o carte presupune o lectură liniară și, prin urmare, într-un anumit mod represiv, pentru că ne impune o direcție prestabilită . Există teorii ale hipertextului care spun asta, chiar folosesc Derrida pentru a demonstra că o carte liniară este represivă. Cu toate acestea, un hipertext nu îi va permite să se bazeze instantaneu pe diferite părți ale aceluiași text sau îi va permite să fie citit într-un mod personal care diferă de cel anterior. Ei bine, nu este adevărat. Prima dată citim o carte într-un mod liniar, dacă vrem să știm tot ce spune ea, fără ca totul să fie o narațiune. În același mod, ne simțim obligați să citim liniar un *CD-ROM* dacă ne spune o poveste. Dar apoi citim o carte, chiar dacă ne întoarcem, punem semne de carte în ea pentru a ști sigur unde să revenim, o citim sărind pagini pentru a ajunge rapid la Hn, o recitim uneori într-un mod antologic. Cartea ne angajează memoria: de multe ori, la pagina, să zicem, 200, ne amintim un cuvânt , o duhă, o temă apărută la pagina 20. Sunt laitmotive care se repetă și cartea, cartea tradițională, vrea să ne amintim întoarcerea unei „ fraze mici ”. Astfel, fiecare mare carte este potențial un hipertext deoarece fiecare dintre aspectele sale se leagă de un aspect anterior sau viitor și, în acest joc de referințe interne, ne poate activa imaginația și memoria. Un roman exploatează adesea artificiile analepsisului și prolepsisului, uneori se referă la ce s-a întâmplat înainte, alteori anunță ce se va întâmpla, iar miracolul este că nu mă obligă să trec prin aceste pagini într-un mod material. Pot face asta transformându -mi memoria într-un hipertext multimedia până când savurez, un miracol al tehnologiei atemporale, madeleina mea scufundată în ceai. Salut cu entuziasm apariția enciclopediilor, a manualelor de istorie sau de matematică sau a patrologiei greacă și latină, pe discuri hipertext. Eu le folosesc, răsfoiesc uneori cu entuziasm naiv, alteori cu un sentiment obositor, arhipelagul netului, dar după un timp petrecut descifrând ecranul computerului, lasă-mă să mă relaxez într-un fotoliu, sub o lampă verde, răsfoind un Leopardi, sau Stendhal deschizând paginile obiectului meu. Dar nu sa terminat. Teoreticienii calculatoarelor ne spun că toate acestea se aplică citirii unei cărți care a fost deja finalizată. Dar ce zici de cărțile de creat, de posibilitățile pe care ni le oferă instrumentele hipertextuale , de faptul că ne permit să participăm la realizarea unei cărți dialogând cu autorul, autorul înșine, în aceeași măsură? Ce putem spune despre o carte în care primul autor nu ne oferă începutul unei povești după care suntem invitați, tastând pe tastatură, să continuăm, să propunem rezultate diferite, câte unul pentru fiecare cititor-autor, și poate mai multe soluții pentru același cititor la fiecare nouă lectură? Ce să spunem despre o carte care ne pune în fața răspunderii de a

decide dacă Julien Sorel ar trebui să o împuște sau nu pe doamna de Renal, dacă Ulise chiar trebuie să scape de seducțiile lui Circe sau Calypso, dacă nu trebuie să-și unească forțele cu dulcea Nausicaa în loc să se întoarcă în salvarea bigotului plângere? E adevărat, noi drumuri se deschid mașinațiunilor creativității și sper că mâine în școli să fim și noi învățați să scriem, în loc de compoziții insuportabile despre frumusețea unei dimineți de primăvară pentru analize mizerabile de text, lustorii sau la un moment dat Cedipe se întâlnește în Maldive și Malatin se. Să ne bucurăm cu toții de plăcerea intertextualității sălbatice, a deconstrucției frenetice, a răsturnării radicale a tuturor istoriilor lumii. De altfel, asta s-a întâmplat deja în muzică, în New Orleans-ul de altădată fără o *jam session* , fără o creație colectivă, fără ca înregistrarea unei sesiuni să fie diferită de următoarea. Dar invenția prodigioasă a jazz-ului nu l-a făcut pe Beethoven învechit, iar o practică a creativității fără Dumnezeu sau maestru nu l-a împiedicat pe Pierre Boulez să-și scrie *Marteau sans maitre.* Deci, din nou, acest lucru nu va ucide asta. Dacă veți citi cu pasiune *Războiul și pacea lui Tolstoi* , vă veți întreba dacă Natașa ar trebui să cedeze cu adevărat seducțiilor acelui ticălos Anatole, dacă va rămâne fidelă prințului Andrei și dacă acest om minunat va trebui să moară cu adevărat. Acest lucru nu este adevărat. Și cu o dischetă hipertext, ai putea să scrii propria ta poveste. Ai sărbători victoria și răzbunarea proletarilor literari, care până ieri erau nevoiți să-și cedeze puterea proprietarilor mijloacelor de producție literară, acei autori oribili care vor să-și pronunțe mereu ultimul cuvânt. Ce libertate, ce vertij, fiecare Bouvard și fiecare Pecuchet ar putea deveni Flaubert. Vai! Puterea și farmecul cărților deja scrise și scrise pentru totdeauna se datorează faptului că sunt deja scrise și că le poți schimba. Andrei Mourra. Mai bine, odată ce ai terminat de citit *Război și pace,* el este mort și nici măcar Dumnezeu nu-și poate schimba soarta. Această neputință a lui Dumnezeu a inversat câștigul literar a sancționat în același timp și victoria sa. Gândiți-vă la modul în care Victor Hugo a descris bătălia de la Waterloo în *Les Miserables.* Nu Stendhal este cel care vede bătălia din ochii lui Fabrice, care e înăuntru și nu înțelege nimic. Hugo, ca de obicei , o descrie din punctul de vedere al lui Dumnezeu. O vede derulându-se de sus . Știe că dacă Napoleon ar fi știut că dincolo de creasta Mont-Saint-Jean se afla un fel de stâncă, cuiraserii goi ai lui Milhaud nu ar fi căzut la picioarele armatei engleze. El știe că, dacă ciobanul care l-a îndrumat pe Bulow i-ar fi sugerat un alt curs, Ferma Prusac goală nu ar fi fost capabilă să inverseze soarta bătăliei. Cu instrumente hipertextuale, s-ar putea rescrie Waterloo în așa fel încât Grouchy să revină înaintea lui Blucher, dar frumusețea tragică a acestor pagini ale lui Hugo constă în faptul că, în ciuda

dorințelor noastre, lucrurile se întâmplă așa cum se întâmplă. Frumoasa. Principalul punct al romanului lui Tolstoi este că agonia prințului Andrei se realizează prin moartea sa, chiar dacă nu ne place. Minunea dureroasă care ne lovește de fiecare dată când recitim marii autori tragici este că eroii lor, care ar fi putut scăpa de destinul lor, nu scapă de el, pentru că sunt slabi sau orbi. Mai mult, Hugo ne spune: „ Acest vertij, această eroare, această cădere în ruină a celei mai înalte viteji care a uimit vreodată istoria, este oare fără motiv? Nu. (...) Forța de deasupra omului a dat-o în acea zi. (...) Dispariția marelui om a fost necesară pentru apariția marelui secol. Cineva căruia nu - i răspunde a avut grijă de ea . (...) În bătălie a trecut Dumnezeu mai mult decât a murit (...).

Asta ne spun toate cărțile grozave. Că Dumnezeu trece pe acolo. Acest lucru este valabil chiar și pentru atei. Funcția cărților pe care nu o putem schimba este aceea că, în ciuda dorinței noastre de a schimba destinul , ele ne obligă să recunoaștem că nu-l putem schimba. Astfel, indiferent de povestea pe care o spun, cărțile ne spun propria noastră poveste și nicio tehnologie nouă nu va putea schimba această funcție etică, religioasă, filosofică a poveștilor care ni s-au spus în trecut și care ni se vor spune mâine. Și avem nevoie de această lecție represivă, iar libertatea noastră ne obligă să o cerem. Noile mijloace hipertextuale ne pot educa în libertate și creativitate. Și asta e bine. Dar cărțile deja scrise ne învață și cum să murim. Deși singurul lucru pe care computerul este incapabil să gândească, să descrie și să scrie pentru noi este moartea.

Discuţie

DACĂ - Aș dori să clarific ce tocmai ați spus despre cuplul libertate-reprimare, ceea ce mi se pare extrem de important. Libertate din partea autorului, represiunea sau lipsa de libertate din partea cititorului. Cititorul se confruntă cu legile realității și ficțiunii care sunt intangibile, iar autorul este liber doar în timpul în care scrie. Odată terminată cartea, el nu mai este liber în ceea ce privește munca sa. Asta e?

17.E. - Exact.

DACA - Un alt punct, destul de interesant, din punct de vedere al scrisului și al unei genetici a textului care se ocupă de lingvistică, se referă la tot ceea ce ați deschis ca o reflecție asupra modului în care scrisul se schimbă cu computerul: problema repetății și cea a sintaxei atunci când se încearcă evadarea de paragrafe pentru a le putea muta. Aș dori să extindeți acest punct. Ați observat acest lucru în mod specific la dvs. sau credeți că va da naștere unui nou mod de a scrie?

EU- Nu, am observat-o în mine, ca pe un truc pe care îl folosesc când scriu un text în engleză sau chiar italiană, pentru că mereu cred că pot muta paragrafele. Pentru a vorbi despre ceilalți, ar trebui să am un eșantion de cercetători care sunt sigur că folosesc computerul, care au început să-l folosească într-o anumită zi, pentru a face o căutare stilistică pe textele anterioare. Poate că este încă prea devreme.

Intră - Am probleme să te urmăresc când vorbești despre influența computerului asupra unei scrieri care nu este un eseu, ci un proces creativ. Și aș vrea să revin la acest exemplu de repetiție și la scriitorul care evită repetarea. Ai spus: sunt două soluții. Sau. Este minunat, va putea să-și corecteze repetițiile, mai întâi să le descopere, apoi să le corecteze. Sau, altfel, este negativ, pentru că tocmai în aceste repetări a fost...

UE- metafore obsesive...?

Întrebare - ... un efect de scriere. Dar cred că dacă există o metaforă bântuitoare, el nu va căuta repetiție.

UE - Da, este evident, dacă există într-adevăr o metaforă bântuitoare. Nuanțele roz pentru Nerval erau o metaforă bântuitoare sau

pai un automatism? Eu spun că există „ buchet ” care se întoarce de nouă ori. Dar, *buchet " are

o valoare simbolică în povestea [A] pentru că există buchetul lui Isis , iar apoi buchetul i se dă Adriennei. Este un fel de schimb floral care continuă de-a lungul istoriei. Așadar, putem crede că repetarea "buchetului" a fost intenționată. "Am avut probleme" în italiană pentru că *buchet.* se traduce prin *mazzo* și *Mazzo* în italiană, nu este la fel de frumos ca Buchet. A trebuit să variez.

introduceți - Da, dar computerul, în acest caz, nu poate face decât bine lui Nerval. Fie este o metaforă bântuitoare și nu o va schimba, fie este o repetare pe care nu a descoperit-o și o va schimba.

UE- Evident, dacă Nerval ar fi folosit computerul, ar fi spus de nouă ori „buchet", asta mi se potrivește. Poate că ar fi spus : „Mi se potrivește de opt ori", pentru că odată spune „ un pâlc de copaci " pentru a se referi la un crâng mic . Acolo, nu e vorba de flori. Poate este o repetare. Poate că , cu computerul, ar fi folosit „buchet " de opt ori, nu de nouă. In plus , am impresia ca ar fi inlocuit de doua ori " piele bronzata " pentru ca era o repetitie care nu avea nicio functie. Elijah are o funcție doar o singură dată pentru că este necesar să contrastezi „ pielea bronzată " cu pielea lui Adrienne care este albă. Poate s-ar fi schimbat. Nu pot face predicții postume.

Întrebare - L'ordinateur va servir â rnieux formatei, ă inieux controler.

UE - Nu. Uneori trebuie să scăpăm de dorințe. Uneori vreau să fac ceva și greșesc. Uneori aș fi vrut să mai adaug un rând pe pagina mea și m-aș fi înșelat. Și un critic bun ar putea să-mi spună : nu, oprește-te, oprește-te, de ce să-l condens din nou? Dar, desigur, fac presupuneri generale , spun doar că va schimba într-o oarecare măsură stilul sau rezultatul unor oameni, probabil nu tuturor. Și noi, poate , nu vom ști niciodată. Dacă nu critici variantele și descoperi că un astfel de autor a folosit același cuvânt de 255 de ori și că variațiile au fost reduse în versiunea finală; vedem ca va fi existat un control probabil . Și revine criticului să-și pronunțe judecata și să spună că acest rezultat este pozitiv. Dar îmi pot imagina un stil în care prea multe sinonime distrag atenția . Din asta? Sunt sigur că *echipa lui Manzoni* are o funcție strategică importantă. În plus, a vrut să scrie o carte populară și de înțeles pentru publicul larg. Dacă ar fi schimbat termenii sau ar fi folosit termenii cei mai arhaici... Asta vedem din versiune

Din 1827 până în versiunea 1840, a făcut unele modificări, dar pentru el a fost o aranjare populară a limbii după stăpânirea toscană: avea deci un criteriu. Adică, dacă ar fi eliminat tot *buono,* stilul lui ar fi fost altul. Nu ar fi fost Manzoni, ci D'Annunzio.

Intră - Nu am de gând să vă vorbesc despre tema computerului. Îmi place foarte mult Victor

Hugo și ai vorbit despre Bătălia de la Waterloo în *Les Miscrabies.* Tot ce știu despre epopeea napoleonică am învățat din cele cincizeci de pagini din The *Miscellaneous.* Dar dacă n-ar fi fost Victor Hugo, dacă ar fi fost un scriitor necunoscut, un scriitor minor... Îți cunoști *Les Misérables mai bine decât mine. Jean* Valjean părăsește Montreuil-sur-Mer și merge la Montfermeil pentru a o salva pe micuța Cosette din ghearele oribilului Tenardier. Tenardierul fiind culegătorul de cadavre® al bătăliei de la Waterloo. Dacă ar fi un scriitor patetic, cum ar îndrăzni să facă această paranteză, această digresiune, această umflare de cincizeci de pagini? Întrebarea mea este: își poate permite un scriitor necunoscut să facă astfel de digresiuni?

UE - Majoritatea scriitorilor care se abate astfel rămân necunoscuți. Lovitura de geniu este să fi reușit să facă digresiunea, continuând să fascineze cititorii.

Intră - Aș dori să revin la întrebarea hipertextului, pe care ați abordat-o la final. Am apreciat foarte mult apărarea dvs. a hipertextului ca formă constantă în literatură și ne gândim la Sterne, de exemplu; 1 ne putem gândi și la sistemul concentric al *Comicului divin* sau, de ce nu, la arborescența *Comediei umane* din Balzac. Dar nu știu dacă ai ajuns la capătul reflecției tale asupra ta, asupra structurilor narative. S-a schimbat efectiv pentru a avea *„ *'* " ';* *enium* pentru a scrie *Baudolino?* Structurile narative au fost diferite și, o întrebare ceva mai generală pe care vreau să ți-o pun: nu ai folosit niciodată termenul „post-modern", dar cred că ești pentru ceva în această chestiune a post-modernismului (cum i-ar spune un personaj din Tabucchi fantomei lui Pessoa că întâlnește un fan în „N etme etme" *),* din fericire, tu ești încă în viață, așa că această întrebare încă mai ești în viață, așa că încă mai vrei să definești această întrebare. literatură post-modernă de elită și crezi, până la urmă, în acest post-modernism?

CEL - Regii sunt supărați. Nu, nu cred că computerul a schimbat ideea structurii narative a ultimului meu roman, decât în sensul pe care l-am spus, luminându-mă cu privire la utilizarea anumitor timpuri verbale mai degrabă decât a altora. Dar totusi, cu putina oboseala, as fi reusit si fara calculator. Al doilea răspuns: Mă apropii de sfârșitul vieții și mi-e teamă că nu voi ști ce înseamnă termenul *postmodern* . Al treilea răspuns : nu văd nicio legătură între postmodernism și anumite teorii ale hipertextului. Vorbesc despre teoriile care s-au produs în Statele Unite, care au încercat să vadă în hipertext ceva strâns legat de deconstrucție. Cred că este exagerat. Dar chiar și acolo, există oameni care au făcut exerciții de producție de hipertext , ceea ce este o altă poveste. Ne putem juca, acestea sunt jocuri literare foarte interesante ; Sunt oulipian, un mare satrap al Colegiului de Patafizică. Vă puteți imagina că îmi place ideea ca oamenii să se

joace cu texte pentru a produce variații! Principiul anagramei care este generalizat și extins la structurile narative. Ceea ce mă face să zâmbesc este ideea că aceasta ar fi o modalitate de a scăpa de funcția represivă a textului terminat și de autoritatea autorului. Dar nu, există autoritatea lui Beethoven , există autoritatea lui Bach. 11 vom lucra pentru a construi o metafizică a jazz-ului ca act revoluționar care să ne permită să scăpăm de represiunea fascistă a lui Bach .

Louis Hay - Cred că există un pic de confuzie care se strecoară prin termenul de creativitate. Cand Queneau ii place sa scrie dialoguri pe peronul unui autobuz, asta e creativitate. Dar dacă eu, cititorul, decid acum ca oamenii să ia taxiuri, nu am creat nimic. Ar fi trebuit să o pot scrie. Și dacă decid că prințul Andrew nu moare , acesta va fi totuși un Tolstoi pentru mine. Adică, creativitatea nu se poate reduce la ideea de a introduce un nou element narativ. Veți fi îngrijorat de posibilitatea de a crea un membru pentru un cititor. Și atunci, dacă o are, nu mai are nevoie de hipertext.

UE - Ai spus mai bine ceea ce încercam să spun. Am putea spune că *Exercițiile de stil* ale lui Queneau sunt un exces de propoziție hipertextuală, pentru că nu a folosit toate figurile retoricii – cu suta lui de figuri de retorică, ne dă, ca să spunem așa, începutul – și am putea continua. Am tradus *Exercițiile de stil* în italiană și acolo unde el făcuse două lipograme, am făcut cinci. Pentru că era deja mort, așa că mi-am putut permite acest act de libertate. Începuse un joc, voiam să-l continui. Dar aici, ne aflăm la limita dintre textul finit și textul ca propoziție de joc infinit.

introduceți - Ai spus că, pentru una dintre cărțile tale, în cele din urmă, cartea a fost ghidată până la sfârșit. Care este *originea* scrierii tale? Am observat că pentru *Pendulul lui Foucault* prima propoziție nu s-a mișcat, în timp ce ați lucrat enorm la al doilea paragraf. Este un element generativ sau nu există o regulă?

UE - E o întrebare bună, pentru că în cazul *pendulului lui Foucault* mi-a venit acest *incipitA-a* ... Mi-a plăcut și, da, a fost fundamental să continui restul. Într-o altă poveste, s-ar putea să fi făcut-o altfel. În *Baudolino* sunt zece pagini într-un limbaj popular pseudo-medieval , ar fi putut începe altfel, ar fi fost la fel; ceea ce conta erau cele zece pagini. În timp ce pentru *Pendulul lui Foucault,* aceasta a fost prima dată când a fost fundamental. Titlul *The Name of the Rose* era al zecelea dintr-o listă de titluri pe care o aveam în cap și ultimul la care m-am gândit. L-am ales aproape întâmplător, spunând: e cel mai prost, deci nu va impune o interpretare sau alta. M-am înșelat foarte tare pentru că, dimpotrivă, el a impus-o. În timp ce în cazul *Pendulului lui Foucault, am* început să scriu cartea pentru a scrie o carte numită *Pendulul lui Foucault.* Când un prieten mi-a spus: e un titlu prea greu, trebuie să-l schimbi... I-am spus: „Nu pot, e titlul lui ”, și am continuat, încăpățânat... Pentru următoarea carte, am oscilat între două titluri... La *Baudolino,* nu, știam că este *Baudolino.* Deci, nu există nicio regulă. Uneori te îndrăgostești de o propoziție, de o expresie, și joci totul pe asta și data viitoare, e altceva... Magia *incipiturilor* este o problemă care mă interesează, și chiar am scris prefața unei culegeri *de incipituri* pe care am făcut-o în italic, trei sute de pagini, sunt pagini foarte frumoase. Uneori există cărți uitate care nu au valoare, dar care încep într-un mod înaripat.

CONCLUZIE: DEPARTAT

Irene FENOGLIO

L Citirea acestor contribuții de la practicieni în scris, citirea lor ca genetician și lingvist, mă duce la mai multe reflecții. Diversitatea observațiilor și varietatea accentelor adoptate nu ne împiedică să găsim acolo trei puncte insistente: decalajul care a rămas între argumentul propus și răspunsurile scriitorilor, dificultatea în sine a fiecărei întrebări a preocupării pentru limbaj pusă la început care părea a constitui o operațiune prin aporie a contribuției, incompletă - forma raportului la problematica inițială.

Decalaj

Prima mea reflecție este *să* notez „decalajul mare" care a apărut între argumentul relativ precis propus ca punct de plecare și acceptat ca atare de către autori și răspunsurile efective din contribuții. Întrebările specifice puse la deschidere au fost, printre altele: Scriitorii pun sub semnul întrebării constrângerile gramaticale sau chiar lingvistice ale manuscrisului sau dactilografului lor? Cum se încadrează preocuparea pentru limbă sau pentru scris în și prin scris? Unde ia ființă spațiul stilului unui autor și în ce relație cu limbajul sau cu diverse teorii lingvistice? Unde se încadrează spațiul limbajului în scrierea pentru scris? Ce face scriitorul cu acest „limbaj " material-instrument care, odată scris, devine o cu totul altă chestiune? Cum se dezvoltă textualizarea în cadrul acestei alchimii? Care a fost rezultatul final? Întrebarea acestei preocupări pentru limbă s-a dovedit astfel dificilă, deoarece face parte dintr-o interogare asupra relației dintre utilizarea limbajului și stil. Ea a rămas cu atât mai prezentă cu cât – în ciuda întrebării sale în argument – nu a făcut-o

niciodată etc în timpul seminarului desemnat ca atare ; Cu toate acestea, a susținut constant reflecția în jurul conexiunii dintre utilizarea limbajului , însăși operațiunea de punere în discurs, textualizarea discursului și stilul unui autor. Aș vrea să reamintesc acest pasaj din *La raison poétique* a lui Michel Deguy unde își exprimă poziția față de noțiunea de limbă: „În trecut, pentru o astfel de răsturnare am fi vorbit de un stil inovator, astăzi spunem „ *limba* ” ca și când ar exista o limbă pentru fiecare mare scriitor . există lucruri atât de noi de înțeles și de făcut auzit că legea limbajului nu ne permite să vorbim și că atunci ar fi necesar, deoarece muzica modernă a inventat noi artefacte sonore , să detectăm cu senzori și sintetizatoare sofisticate sau să introducem în limbaj altceva decât asta, de unde provin, grafica , grafica este demersul *lui* Michel și Baley explicație, într-adevăr, în ciuda avangardismului punerii în scenă a scrisului său, este clar că ceea ce Balpe numește „ literatură de consum” în textele produse de generatorii săi de text nu scapă de legile limbajului reținute cu fermitate de Deguy ca fiind necesare. Scrierea lui Jean-Pierre Balpe – termenul generic de „critică” mi se pare că se potrivește mai bine cu ceea ce întreprinde el – nu scapă în niciun fel de legile limbajului. El ne-a arătat aceste legi sub formă de fraze preformate , fixe, dar foarte sintactizate și pre-înregistrate , gata să funcționeze în computerul său : prin urmare, ele nu sunt dejucate.

Aporia

pune sub semnul întrebării punctul de vedere al folosirii limbajului de către scriitori sau *scriitori* (scriitori în actul scrisului) în momentul scrierii lor constituie o adevărată aporie? Scriitorii nu pot fi atât în poziția scriitorului, cât și în cea a observatorului aceluiași scriitor decât dacă integrează această *meta*- privire în text, așa cum face Leiris în multe dintre lucrările sale , așa cum face Nancy Huston în pasaj

[L] Michel Deguy, *Rațiunea poetică,* ed. Galileea, 2000, p. l9. Fie că este prezentată în manuscris sau că scriitorul unei scrisori caută cuvântul și îl găsește, așa cum Michel Arrive îl reprezintă și într-un alt mod în nuvelele sale? Este un fapt că, în afară de această recuperare în text – și deci această dispariție ca fenomen în sine – dacă se stabilește un spațiu de observație între cel care se află în proces de scriere și scrisul în curs de dezvoltare, se produce o dublare care împiedică gândirea gestului în același timp de scriere. Așa se explică, mi se pare, refuzul sau chiar evitarea, de către scriitori, de a intra în studioul lor privat chiar și atunci când își arată proiectele.

Nancy Huston a afirmat prin imagini deliberat banale, chiar violente, că spațiul schiței era mult prea intim pentru a fi dezvăluit, acceptând totuși să expună fragmente din prima schiță a uneia dintre cărțile ei. Michel Deguy a vorbit despre sarcina indiscretului, chiar dacă își

deschidea caietele. Bernard Pingaud a vorbit despre „mâzgălitul fără niciun interes” după ce a făcut efortul de a căuta ciorne vechi de tonuri păstrate... și așa mai departe.

Inlocuiri

Privind retrospectiv, interesul mi se pare că vine din deplasarea care a fost făcută de fiecare dintre vorbitori fie pentru a evita întrebarea, fie pentru a nu-i răspunde eficient, iar aceste abateri au fost diverse.

Încă de la început, Nancy Huston a mutat problema limbajului la cea a cunoașterii: ea spune povestea însușirii sale și apoi a dezaproprierii din teoria literară. Ea și-a scris contribuția la, așa cum spune ea însăși: „să faceți un bilanț al relației [ei] cu teorie și nu doar cu limbajul ca atare”. Astfel, de la început, reflecția asupra limbajului s-a deplasat către reflecția asupra teoriei și cunoașterii. Preocuparea pentru limbajul scris a rămas în umbra unei povestiri de geneză despre alegerea unui limbaj scris.

Bernard Pingaud a trasat calea relației sale personale cu scrisul, dar nu și a scrisului cu limba, chiar dacă în lucrările sale critice explică această relație esențială dintre limbaj și scriere.

Michel Arrive este unul dintre puținii care s-au ocupat singur de întrebarea în partea a doua a textului său. În funcție, în prima parte, sc

Vorbind, citez, „de porozitatea puternică dintre cele două scrieri, cea a lingvistului și cea a autorului de ficțiune, precum și de caracterul ei preocupant" și-a făcut timp să plaseze întrebarea pe problematica autorului: Mi chel Arrive, lingvist în ta? Scriitorul Michel Arrive are cititori care nu sunt lingviști ?

Michel Deguy, în discuția sa despre sistemul lingvistic în general, nu a explicat propria sa funcționare lingvistică la momentul scrierii.

Umberto Eco a mutat precizia întrebării într-o dezbatere despre scris și computere care a răspuns comentariilor lui Jean-Pierre Balpe. În plus , el a dezvăluit moduri de operare specifice, cum ar fi necesitatea, de exemplu, de a evita conectorii lingvistici prea precisi pentru a putea folosi *copierea și lipirea.* Pe de altă parte, dorind să clarifice noțiunea de limbă și să se certe cu cei care nu o respectau, el a evitat să explice propria sa conștientizare a limbii în timpul actului scrisului.

Mișcarea pe care a făcut-o Jacqueline Authicr-Revuz este metodologică . Ea a găsit cuvântul stop, o marcă lingvistică a dimensiunii *meta* prezente în discurs și l-a arătat ca reprezentând prezența unei scindari în scriitor.

Que conchire de cet ensemble de Replacements ? Ce qui m'apparait emer- gcr est la présence forte d'une figure d'auteur. Această figură de autor este desenată în temeiul anumitor modalități de muncă, de anumite dificultăți voire angoisses, de anumite bucurii. Il demcure que le temoignage nu constituie pas ă lui seul un savoir, le temoignage n'explicite pas, il *temoigrie* tres subiectiv . Cela este o evidență. Le savoir se constitue, s'elabore â partir d'un examen qui suppose la mise â distance de l'objet.

În *Observație și alte note antice,* Philippe Jacottet a exprimat un model de considerație pentru un autor în ceea ce privește scrisul. Misterul care protejează folosirea singulară a cuvintelor în limbajul specific fiecărui autor se ascunde în umbra considerațiilor generalizate fiecărui scriitor; în același *timp* , *limbajul* dispare în spatele *cuvintelor:* •

> *„Împotriva și cu molii.* Scriitorul nu poate nega că oamenii au autonomia lor. De curând a declarat una, aceasta deja se impune ca o nouă cunoaștere pe care a ales-o în mod deliberat și care nu găsește nimic mai urgent decât să vă aducă pe toți prietenii săi. Am fost invadați de intruși, iar ceea ce am vrut să spunem a dispărut în beneficiul lor, ca și inegalitatea scriitorului. ezitant, stânjenit de probleme, paralizat de liminalitate, expuși la emoțiile mele îngăduitoare, suntem pur și simplu leneși și josnic mulțumiți. Pe de altă parte, el poate miza pe vioiciune, pe independență, pe ceea ce îi rămâne, printre cuvintele care se atrag astfel unul pe celălalt, printre figurile neintenționate, care se formează, gramatica , care se pot forma. îmbogățește-l. Echilibrul este dificil Aulorile și supunerea, atenția și distracția, aliații conduc astfel, cu răbdare , la... dar la ce apa liniștită devine nor, zăpadă și râu, învârtindu-se într-un cerc de metamorfoze ca violoncelul care ridică Noria. La fel și aici, poate, opera poetică are de-a face cu transformarea vieții unui bărbat în cuvinte mai personale. inegală, perisabilă, această viață : iar aceste cuvinte comune

sunt permanente și relativ durabile . [26] .

Rezultă, la finalul acestei călătorii, că interesul major pentru răspunsurile oferite de scriitori constă în dimensiunea lor paradoxală: problema preocuparii pentru limbă a fost „ratată”. Dar suma totală a tuturor deplasărilor la care a fost supus este ceea ce o face atât de bogată.

Faptul că a fost un dispozitiv permite, de fapt, să-i măsoare dificultatea și i-ar putea determina pe geneticieni să se întărească în munca de distanțare: să se distanțeze de fascinația exercitată de gestul scrisului și de procesul lui enunțial, să profite de diferența pe care o reprezintă manuscrisul pentru a încerca să desfășoare șireturile care abandonează desfășurarea și să știe că totul însuși rămâne în umbră pentru scriitor.

Geneticianul lingvistic ar putea deveni conștient că aplatizarea tridimensionalității enunțului, prezentă în fiecare schiță, expune funcționarea limbajului, în acțiune, în strania sa intimitate cu scriitorul. Această tridimensionalitate? Prima este constituită de grosimea suprapunerii enunțiative a diferitelor pocăințe; stabileşte o profunzime cronologică. A doua dimensiune înscrie liniaritatea enunțiativă care trebuie constituită prin declararea ștergerilor, inserărilor, repetărilor. Suprafața liniară a textualității finale, publicată sau aproape de a fi așa, constituie a treia dimensiune care *le zdrobește* și le ascunde în legitimitatea sa lizibilă pe celelalte două. Aceste trei dimensiuni împletite dezvăluie funcționarea limbajului în tot potențialul ei enunțial dar dezvăluie, în același timp, stăpânirea imanentă a limbajului.

[26] Philippe Jacottet, *Observații și alte note antice,* Gallimard, 1998, p. 41.

posibil, 1 ipii imprevizibili constituie însăşi esenţa creaţiei inclusiv literare.



Această lucrare deschide o reflecție asupra unei întrebări precise: ce poate spune un scriitor despre ceea ce se întâmplă în momentul în care scrie, în special în ceea ce privește confruntarea sa cu limba? Ce poate spune despre *grija pentru limbaj,* expresie bazata pe un citat din Pascal Qulgnard, un cantor? daca e treaba scrisului?
Fără să fie tematică, munca se acumulează. valorifică, într-un fel, experiențe singulare asupra procesului de creație prin scriere.
La plecarea lui, un seminar, omonim. a permis ca numărul de participanți să fie în centrul problemelor dezbătute între scriitori, lingviști și geneticieni. Cartea reflectă, parțial, aceste discuții și schimburi datorită vorbitorilor care au acceptat să contribuie la acest volum. Include și documente complet nepublicate.

În stadiul actual, lucrarea oferă un triplu interes.
Un scriitor rezistă întotdeauna să-și deschidă cutia neagră pentru toată lumea. iată, o spun, dar toată lumea face efortul să-și deschidă ușa pe jumătate
Autorii care ne vorbesc: Michel ARRIVE, Jacqueline AUTHIER-REVUZ, Jean-Pierre BALPE. Michel DEGUY Umberto ECO. Nancy HUSTON și Bernard PINGAUD. sunt contemporanii noștri mărturia lor este vie și „actuală” Este o lene pe care deseori avem greu să o observăm în literatura critică. În această carte, ei sunt amândoi demolați de ei înșiși, de activitatea lor creatoare și de viziunea critică pe care geneticienii o au asupra mărturiei lor. Aceasta este o întreprindere riscantă la care niciunul dintre parteneri nu este dispus să renunțe, chiar dacă înseamnă să-l lași pe cititor fără un răspuns.
În cele din urmă, această lucrare prezintă manuscrise individuale în facsimil. Niciunul dintre autorii prezenți în acest volum nu și-a pus anterior la dispoziție proiectele în formă publică. Rămân fragmentare, dar mărturisesc efortul depus! reflexie.

Ansamblul este de interes pentru cercetătorii literaturii. lingviști, geneticieni dar şi cititori ai autorilor care au contribuit.

ISBN 978-2-87209-858-3



782872 '' 098583 '